بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرمـــــوك

كليـــــــة الآداب

قسم اللغة العربيـــــة

تمثيلات الأب في الرواية النسوية العربية المعاصرة

إعداد الطالبة

ليندا عبد الرحمن راضي عبيد

إشراف الدكتور

خليل محمد الشيخ

١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م

تمثيلات الأب في الرواية النسوية العربية المعاصرة

إعداد الطالبة

لينداء عبد الرحمن راضي عبيد

بكالوريوس لغة عربية من الجامعة الأردنية ٢٠٠٠

قُدِّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير من جامعة اليرموك في

اللغة العربية تخصّص أدب ونقد

لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور خليل الشيـــــــخ .... رئيساً وعضـــواً

الأستاذ الدكتور نبيل حـــــــداد .... عضـــــواً

الأستاذ الدكتور نايف العجلونـــــي .... عضـــــواً

الأستاذ الدكتور إبراهيم أبو هشهش .... عضـــــواً

١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م

الإهداء

لعينيه الدافئتين، وقلبه الذي حملني طفلة، وعلقني على جيب قميصه الأيسر قمراً، فحملته في قلبي أبداً . . .

أبي الذي ما كان متسلطا

لكبرياء الياسمين الدافئ التي منحتني دفقها وحبها فصرت بفضلها فتاة تحب الطيران . . .

أمي

إلى أصدق امرأة في العالم، لسحرها، لحضنها الريفي الدافئ وثوبها المطرز . . .

جدتي

لابتسامة البنفسج وعاصفة الكلام . . . أخي مجاهد

إلى ضجيج الصغار ومشاكساتهم، تمني، محمود، مالك، يزن وثائر . . .

وللكبار الرائعين: رندا، محمد، ربيع، أحمد، رنا واستشهاد . . أحبكم دائماً

لعائلتي الصغيرة أعمامي . . أخوالي . . خالاتي وعمتي وأبنائهم

لسحر المساء وريحانة تتململ على جدار النافذة، ولتمرد فرح طفولي تأرجح على ذراع ياسمين معلق فوق شارع مفتوح . . . ولشيء صغير رائع أتوق اليه ولا يأتي . . . .

شكر وتقدير

ثمة رجال يمرون بنا، ويذوبون في القلب والفكر عبق الياسمين، نتعلق بهم، ويعلقون بالذاكرة. رجل هادئ، بابتسامة هادئة، يجلس في قاعة الدرس محاطاً بنا، يبدأ بطرفة أدبية، ثم تتقد القاعة علماً وحياةً. تدخل إليه مثقلاً بالضيق، فتخرج صفر اليدين إلا من ابتسامة طمأنينة، وقائمة من أسماء الكتب، مد لي يد علمه ودعمه النفسي إلى أن ولدت هذه الرسالة ابنة توجيهاته وفضله. قال لي: لك عالمك الخاص، فاعملي على أن تكوني. وها أنا أقدم ثمرة غراسه...الرائع أستاذي الدكتور خليل الشيخ عرفاناً وامتناناً.

وثمة رجل أعاد لقلمي الحياة، حبّب إليّ الرواية، وعلمني الفرار من الواقع الثقيل إلى دفق الأدب وروحه، علمني أن أحلم على الورق، وأفرّ بطفلتي من ضجيج الزحام... أستاذي الرائع الدكتور نبيل حداد.

وأتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ الدكتور نايف العجلوني الذي ما حظيت بفرصة التتلمذ على يديه، إلا أن الأشياء الجميلة تحاصرك بعطرها حتى ولو نظرت إليها من بعيد.

وأشكر أستاذي الدكتور إبراهيم أبو هشهش، لتحمله عناء قراءة الرسالة وعناء الحضور، وقد أعادني حضور اسمه إلى قاعة دراسية في الجامعة الأردنية، كان يدخل إليها وأخرج أنا، فيبدأ الأستاذ درسه طفلة كبيرة نفختم بها من روحكم، وها هي تخلع قبعة لا ترتديها احتراماً وتقديراً لفضلكم.

فهرس المحتويات

الملخّص

تمثلات الأب في الرواية النسوية العربية المعاصرة

إعداد الطالبة

لينداء عبد الرحمن راضي عبيد

إشراف الأستاذ الدكتور

خليل محمد الشيخ

تتمحور هذه الدراسة حول الأب، بوصفه إشكالية نفسية اجتماعية متداخلة الأبعاد والعلاقات، وبوصفه تمثلا سسيو ثقافياً، وممثلا لسلطة المجتمع الأبويّ داخل الأسرة كونها جزءا من امتداده المجتمعي الكبير، تحمل مفاهيمه وقوانينه، ولا تستطيع تجاوزها، معتمدة على إظهار ملامح سلطته الشكلية وبواطنها النفسية والاجتماعية، بالاتكاء على علاقته بالآخر الممثّل بالذات الأنثوية زوجة وابنة داخل الأعمال الروائية النسوية المؤطرة للوعي النسوي التحرريّ، إذ تهيمن هذه الشخصية الروائية، وتتحرك في أجواء من الخضوع والتمرد، وتقود في بعض جوانبها إلى قتل نفسي للأب الذي لا يكون الانفراج والتنفس إلا بأفول سلطته، لتدلل هذه الأعمال على حجم الحرية

المجتمعية للمرأة المتفاوتة ضيقا واتساعا ،بالاعتماد على درجة الوعي والقوة لدى الذات والسلطة، في مواجهة موروث قيمي متراكم، يتعامل مع المرأة بصورها الجسدية بعيداً عن مكوناتها الإنسانية والنفسية، إضافة إلى اهتمام الدراسة بتقنيات الخطاب السردي ودور الشكل في إظهار هذه الشخصية الروائية ووظيفتها النفسية والاجتماعية، والمتأثرة بالبعدين المكاني والزماني، في الواقع وداخل التكنيك الروائي، معتمدة على مقاربة النصوص وتحليلها للكشف عن مكونات الصورة الأبوية وتمثيلاتها.

المقدمة

الأدب طريق المبدع لإطلاق طاقاته، ليعبر عن رؤاه وإيديولوجيته، ضمن انفعالاته النفسية، وإطلالات عالمه الداخلي. ولما كانت المرأة، بحكم طبيعتها النفسية، ودورها الاجتماعيّ المفروض، ذات معاناة خاصة، فقد اختارت هذه الدراسة الرواية النسوية، كونها ميدان المرأة الذي تعبر به عن همومها، وتستبطن من خلاله أيدلوجيتها طريقاً من طرق الانعتاق والكفاح، لتتوحد المعاناة الخاصة للروائية مع معاناة المرأة العامة.

ومادامت "الحرية شرطاً أساسياً لتنمية المواهب الابتكارية والفكر المبدع، والتسلطية تعدّ المعوق الرئيسي لها. ويعد نمط أسلوب الضبط الاجتماعي النموذجي في المجتمعات العربية هو التسلطية،ووسائطه في ذلك الأسرة والمؤسسات التعليمية ووسائل الإعلام والمؤسسات السياسية".(١) فقد تناولت هذه الدراسة تمثيلات الأب، في الرواية النسوية، كونه المؤثر الأول اجتماعياً ونفسياً، على المرأة، بفعل سلطة تمنحه إياها المجتمعات الأبوية، في مقابل طبيعة بيولوجية تستغلها هذه المجتمعات لتأطير المرأة بها.

واعتمدت هذه الدراسة في إظهار معالم التمثيل، على الأبعاد الشكلية والنفسية والاجتماعية المتشابكة لصورة الأب، في مقابل الآخر المتمثل بالذات الأنثوية.

وتوزعت الدراسة ضمن الفصول التالية :

الفصل الأول وعنوانه: "إشكالية الأب في الرواية النسوية المعاصرة"

وتناولت فيه إشكالية، تقوم على ثنائية الأب بين المثال والواقع، ليدلّل على فجوة نفسية، تتمثل بسقوط أنموذج الأب العالق في مخيلة الذات الأنثوية، إثر الاصطدام بتعاليم المجتمع الأبوي الحادة، كمدخل تمهيديّ عام لبواطن الشخصية الأبوية وتمثيلاتها.

---

(١) قناوي، شاديه : المرأة العربية وفرص الإبداع، دار قباء، القاهرة،٢٠٠٠، ص٣٠.

الفصل الثاني : وعنوانه "**تمثيـــــــــلات الأب**"، ويمثل الفصل الرئيس في الدّراسة، وتقدّم في صفحاته الأولى توضيحاً، لمفهوم السلطة المطلقة داخل الأعمال الروائية، بمواجهة ذات الأنثى المتفاوتة تمرّداً وخضوعاً، ثم توضّيحا لمكونات الصورة بأبعادها الثلاثية؛ النفسية والاجتماعية والشكلية، التي تؤطر الصورة وتوضّحها، ثم تقدم انعكاسات الصورة وظلالها على الذات الأنثوية، ابنة وزوجة، ليتناول الطرح الذات المتمردة والذات الخاضعة، ثم تتحدث عن سجن السلطة، وظلالها النفسية ضمن طرح يوضّح التمثيل ويوسّعه.

ثم تتناول الدراسة مثلث السلطة والجسد والانعتاق، موضّحة العلاقة بين أضلاع المثلث في إطاره العام، والمتمثل بشرف العائلة. كموضوع حيوي وخطر في المجتمع الأبوي، وتطرح بعد ذلك، عنوان "العبور" قسراً واختياراً، حيث تبحث الذات عن مستقر لعذاباتها، بعد مواجهة مرهقة للسلطة، ضمن مدلولي الانعتاق والانسحاق.

وتقدم الدراسة بطرح مشابه تمثيل الأب المزدوج الشخصية ضمن صورتين متناقضتين، تعدان إفرازا للمجتمع الأبوي المستحدث، حيث يزداد الخطر والصراع حدة، بحثاً عن تحقيق الذات وانعتاقها.

ثم يتم تقديم تمثيل الأب البديل، بوصفه احتياجا نفسيّا ملحا، في حال غياب الأب لأسباب طبيعة قسرية، أو نفسية نابعة من فقدان التواصل النفسي، بين الأب والذات، حيث يزداد الأب حضوراً واقتراباً من مقابله الأنثوي تحت إلحاح الاحتياج إليه.

وتعرض الدراسة للأب الرمز، ضمن ثنائية الحضور والغياب المتطرفين، بنموذجيه الايجابي والسلبي،إذ يؤججان معاناة الأنثى، ويرسمانها، ثم تشير الدراسة إلى بعثه ضمن أحد الأعمال الروائية في أنموذجه الايجابي، وقتله في أنموذجه السلبي المقابل.

ثم يحضر الأب، في تمثيل نفسي أخير، يهيمن به نفسياً على الذات الأنثوية حدّ ابتلاعها، ضمن طرح يتخذ ثنائية الاقتراب والابتعاد لتمثيل أب أوديبي.

والفصل الثالث : يتناول **"قتل الأب مدللا عليه"**، من خلال تحليل لبعض نماذج الروايات النسوّية، ضمن مفهومه النفسيّ، كإحدى طرق تحرير الذات وبعثها.

والفصل الرابع : وعنوانه **"إشكالية العلاقة بين الأب والأم"**، ليزيد في توضيح معالم الصورة، وبواطنها النفسية، من خلال جزء الأنثى الآخر المتمثل بالأم، ضمن حضور لذات الابنة المواجهة لظلال هذه الإشكالية من خلال عناوين تحليليّة؛ فتقدم الإشكاليّة النفسيّة، بعنوان "الشرخ" والإشكالية المجتمعية بعنوان "تعاليم الأب الكبير" والإشكالية الحضارية بعنوان"الفجوة".

وأمّا الفصل الخامس : فعنوانه **"الأب في الخطاب السرديّ النسويّ"** حيث يقدم تشابك تقنيات السرد وذكائه في طرح صورة الأب، وتوضيح حضوره النفسي الثقيل، على الذات الأنثوية، المتفاوت سلباً وإيجابا ضمن طرح، نلمح منه، إطلالة الايدولوجيا النسويّة وحرصها على مقاومة مفاهيم المجتمع الأبوي. ويعرض للبنيتين المكانية والزمانية بالاعتماد على رؤية تتعلّق بصورة الأب.

ثم خاتمة تقدم الدراسة بها بعض النتائج العامة التي توصلت لها الدراسة.

النماذج المختارة

انتقت هذه الدراسة اثنتي عشرة رواية، كان حضور الأب فيها واضحاً ومؤثراً على الذات الأنثوية، مما يجعل للدراسة متعة تتصاعد، ضمن تشابك العلاقات داخل الأعمال الروائية، اقتراباً وابتعاداً، خضوعاً ورفضاً، مما يمهّد للكشف عن طبيعة العلاقات الإنسانية داخل المجتمعات الأبوية العربية، في إطارها الصغير الممثل بالأسرة، وانطلاقاً إلى امتدادها الاجتماعي الكبير.

وقد راعت الدّراسة توزّع هذه الأعمال الروائية، على مساحة جغرافية متباينة، لتغطي مساحة واسعة من الوطن العربي الكبير، مراعية الطبيعة المجتمعية المتشابهة، في كثير من الجوانب والمفاهيم، والمختلفة في مسافة الحرية والانفتاح، بفعل ظروف سياسية وجغرافية في جانب آخر. فالأعمال موزعة بين لبنان والأردن وفلسطين كبيئات متقاربة رغم بعض خطوط الاختلاف. من البيئة السّاحلية الخليجية، حيث يزداد المجتمع انغلاقاً، اختارت الدراسة نماذج روائية من العراق والكويت.وحيث تزداد التجربة الإنسانية غنى، نتيجة الانفتاح على الكثير من التيارات الفكرية المتفاوتة انفتاحاً وانغلاقاً، اختارت الدراسة نماذج روائية مصرية. وحيث إن الجزائر تعرّضت لانفتاح كبير على الغرب، بفعل الاستعمار وحركات التمرد، فقد اختارت الدراسة نموذجا روائياً، كان ثمرة لهذا التجربة.

وقد اختارت الدراسة أعمال روائية من الفترة الزمنية الممتدة منذ بداية التحرّر النسويّ في الخمسينيات، وتمثلها رواية (أنا أحيا) للروائية اللبنانية ليلى بعلبكي، حيث كان مجرد تمرّد القلم، يحتاج إلى الكثير من الجرأة، ضمن شدة القيود، وضيق المفاهيم، إضافة إلى قلة النضوج في الوعي النسويّ. وقد أشار لذلك توفيق يوسف عواد حيث قال: " ليلى بعلبكي، تخرج من كهوف الظلام التي عاشت فيها دهوراً إلى ساحة الحرية، فلست تدري تلك الشرارات المتطايرة من كل صوب، أهي من الشمس المطلة عليها، أم من الصّدر الذي تمزقه لتدخل الشمس إلى أعماقه"[١].

وانتهاء بالروائية الأردنية عفاف بطاينة في روايتها "خارج الجسد" والصادرة عام ٢٠٠٤ ، والأعمال المختارة هي :

١- بطاينة، عفاف : خارج الجسد، دار الساقي، بيروت

---

(١) انظر الغلاف "أنا أحيا".

٢- بعلبكي، ليلى : أنا أحيا، مطابع سمية، بيروت.

٣- حسين، هدية:بنت الخان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

٤- خضيري، بتول : غايب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

٥- خضيري، بتول : كم بدت السماء قريبة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

٦- خليفة، سحر : الميراث، دار الآداب، بيروت.

٧- السعداوي، نوال : امرأتان في امرأة، دار الآداب، بيروت.

٨- السعداوي، نوال : موت الرجل الوحيد على الأرض، دار الآداب، بيروت.

٩- الشيخ، حنان : حكاية زهرة، دار الآداب، بيروت

١٠- الطحاوي، ميرال : الباذنجانة الزرقاء، دار الآداب، بيروت.

١١- العثمان، ليلى : وسمية تخرج من البحر، شركة الربيعان للنشر والتوزيع،الكويت.

١٢- مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت.

الفصل الأول

إشكالية الأب في الرواية العربية النسوية المعاصرة

الأب بين الواقع والمثال

ثنائية الدفء والبرد :

"الإشكالية منظومة من العلاقات التي تنسجها داخل فكر معين، مشاكل عديدة مترابطة لا تتوفر إمكانية حلها منفردة، ولا تقبل الحل من الناحية النظرية إلا في إطار حل عام يشملها جميعاً"(١).

تقوم إشكالية الأب في الرواية العربية النسوية، على ذلك الاختلاف الناشئ عن صورة الأب المثالي، والتي تمليها الفطرة الإنسانية، على مخيلة الأبناء عامة، والأنثى خاصة، ونقيضها الآخر المتمثل بصورته الواقعية، الناشئة عن الطبيعة البشرية، والمتأثرة بمفاهيم المجتمع الأبوي.

وزاد على ذلك، أن المرأة في المجتمع العربي "بقيت بعيدة عن التحولات البنيوية التي حدثت خلال القرن العشرين؛ لأنها كانت محكومة بعلاقات اجتماعية متخلفة وأنظمة أبوية مستبدة، وأعراف وتقاليد اجتماعية راسخة، إضافة إلى عدم تقدم المجتمعات العربية علمياً وتكنولوجياً، مما جعل المرأة تعاني أوضاعاً اجتماعية واقتصادية متخلفة، أتاحت للرجل أن يتعامل معها ضمن هذا الوضع التاريخي الاجتماعي الأبوي المتسلط"(٢).

وتتجلى هذه الإشكالية في الرواية النسوية، فيما أُطلِقُ عليه ثنائية الدفء والبرد، والتي تفرضها طبيعة المجتمع الأبوي، بتناقضاته، وعقده، ومفاهيمه الصارمة، وأساليبه القاسية التي يعتمدها، لفرض هيمنته، تجاه أفراده عامة، وتجاه الأنثى خاصة، كونها المستهدفة الأولى، بل ومحور التراع، من جهة؛ ونتيجة للطبيعة النفسية للأنثى، والتي تقودها إلى التعلق، بصورة أب مثال، من جهة أخرى.

---

(١) الجابري، محمد : نحن والتراث، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص ٢٩.

(٢) الحيدري، إبراهيم : المجتمع الأبوي وإشكالية الجنس في المجتمعات العربية،٢٠٠٣، ص ١٠.

والكاتبة الروائية امرأة، في مجتمع أبوي، تتقاذفها قوانينه، تخوض معركته، بحثاً عن إنسانيتها، وتحرّر ذاتها، خاضعة للفشل حيناً، وللنجاح النسبي، حيناً آخر، ولما كان القلم أداة للكفاح، يعبّر بالحروف عن عالم المرأة الداخلي، وينقل معاناتها، بإحساس، لا يستطيع الرجل، -مهما امتلك من القدرة- تصويره بدقة، لاختلاف الانفعالات النفسية، والطبيعة البيولوجية لكل منها، إضافة إلى أن المجتمع الأبوي، يجعل من أحدهما صاحباً للفعل، ومن الآخر متلقياً له، وما ينشأ عن ذلك، من تفاوت في الإحساس بالمعاناة، ومن هنا، فقد جاءت الرواية العربية النسوية، تصويراً لهذا الواقع، تتمحور حول الأب، بوصفه ممثل السلطة الأول، والرجل الأول المواجه للذات، منذ التشكل الأول في مرحلة الطفولة، وانتهاء بمسؤوليته عن حياتها النفسية والاجتماعية فيما بعد، لدوره الكبير في خلق الشخصية الأنثوية. والذي يصوّره الإبداع من خلال أبطال يتحركون، ضمن مصداقية العمل الفني، في نقل الواقع، من جهة، وما يتطلبه الإبداع من إضافات ومبالغات تفرضها إيديولوجية الكاتبة من جهة أخرى.

وتُطْرح ثنائية الدفء والبرد هنا ليمثل الدفء الجانب النفسي المثالي من الأب، كونه يشكل الصورة الأولى للرجل الذي تتعلق به الطفلة أسرياً، تلوذ إلى حضنه، طلباً للنجدة والحماية، بفطرة إنسانية تتنامى في مخيلتها، مع تفوقه الجسدي، غالباً، وحضوره المتفوّق داخل المترل. وتأتي العلاقة مع الأب في الروايات النسوية، إمّا بحثاً عن الكينونة والهوية، أو على شكل تعلق أوديبي، يتفاوت في أطوار المعاناة التي تقود في محصلتها، إلى برد وتأزم، تستشعره الأنثى تجاه الأب، بعد الهبوط الذي يطرأ على صورته المثالية الأولى في ذهنها. ونجد ذلك في روايات مثل "الميراث" للروائية سحر خليفة، و"غايب " للروائية بتول خضيري، و "بنت الخان" للروائية هدية حسين.

بينما يطل البرد واضحاً ومتفوّقاً أكثر، ضمن تشكّل تصنعه قيم المجتمع الأبوي المتجاوزة للعاطفة، والمصرّة على إخضاع الذات الأنثوية، خوفاً من استلابها لقوة السلطة، إذا ما حققت استقلالها وانعتاقها، وهذا ما نجده في روايتي "خارج الجسد"، للروائية عفاف بطاينة، و "حكاية زهرة"، للروائية حنان الشيخ. وكما يقول عصام الفقهاء: "إنّ تقدير الذات يعتبر أحد الدوافع التي تشكل في مجموعها الوجدان الإنساني، كمصدر للسلوك الفطري الإنساني، والواقع أن فشل الفرد في ضبط هذا الدافع، يولّد عنه علاقات قهر وتسلط، تظهر على هيئة واحدة من صورتين؛ أولاهما الرغبة في الخضوع، وتكون مصحوبة بمشاعر الدونية والقلق والإحباط والعجز واللاجدوى الذاتية، ويعبّر عنها بالميول المازوخية، وثانيهما الرغبة في الهيمنة، ويعبّر عنها بالميول السادية"(١).

وعند النظر في رواية "الميراث"، نجد زينة متعلقة بأب دافئ، مانح للقصّ والحكايا، يهتم بابنته، ولا يبخل عليها بحبه، حتى تعلق دفقات دفئه في الذاكرة، لتتحوّل إلى وجع ومعاناة، تطل على الذات لحظة ارتطامها بجزء صورته الآخر المناقض لجزئها الأول. إذ تعاني الذات نكوصاً للطفولة، كونها عالم الأب، مانح الهوية والكينونة والدفء، "رجلاً طيباً، كان مليئاً بالذكريات والدعابات، والحكايات الظريفة"(٢)، كان الوالد يحكي لنا قصصاً، وما يخلي لا قصة صغيرة ولا كبيرة، ساعات كان يحكي عن القدس، وساعات عن مدينة، نسيت اسمها، والله ما يعرف، اسمها الرام ولا الطيرة ... "(٣).

ويتحوّل، كلّ هذا الدفء الملتصق بذاكرة الطفلة إلى برد وجفاء، بفعل الأب الذي يسلبها الهوية، ويمنحها الحرمان –وهي المرتبطة به حدّ التعلق– لحظة خروجها

---

(١) الفقهاء، عصام : تجليات الإبداع، دار البركة، عمان، ط١، ٢٠٠١، ص ١٥٣.

(٢) خليفة، سحر : الميراث، دار الآداب، بيروت، ط٦، ١٩٩٧، ص ١٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٤.

على القوانين، وارتكاها للخطيئة، في عمر الخامسة عشرة، ضمن أزمة ازدواج للهوية، وتعاليم النشأة، لتبدأ الذات معاناها لمواجهة سياط الأب الباردة، منذ لحظة هجره لها، وحتى مواجهته لحظة موته، بحثاً عن انعتاق، ضمن ظروف نفسية متأزمة. "بدأ يكسر كل شيء يعترض طريقه، ويرفس برجليه، ويصيح بأعلى صوته حتى وصل إلى قمة غضبه، وفي مثل تلك الحالات .... كان يصبح أشبه بوحش كاسر، بدون عقل أو إدراك، لم يعد أبي الذي أعرفه. بل بات رجلاً غريباً تماماً "[١]. " فقدت ملامحي الفردية والخاصة، و لم أعد أجلس بحنين لأسمع الحكايات ... لم أعد ألهو وأضحك، وما عدتُ أحب الأكل مع الآخرين"[٢]. فإن عقاب الأب، يعني الانفصال عن العالم الجميل، بليالي الشتاء الدافئة حيث يحكي الأب حكاياته، ويقصّ ذكرياته، محاطاً بأبنائه، بمصاحبة أغانيه المفضّلة، وأحاديثه عن الحياة والأماني والأحلام، وهذا انفصال لا تقوى، على فهمه، ابنة الخامسة عشرة التي لا تدرك حجم خطيئتها، ولا تستوعب مفاهيم الأب الباطنة الغريبة. ليتحوّل دفء الأب إلى برد وقسوة، لا تستطيع الذات في طور نشأها إدراكه أو تفهمه، فتحيا معاناة اصطدامها بتحطيم النموذج الدافئ الذي كانت ترى الحياة من خلاله.

وهذه المعاناة تقود الأنثى إلى الانصهار في مجتمع غريب، في كثير من مفاهيمه عنها، فعندما تتحدّث الجدة عن أمريكا، لا تشعر زينة بالانتماء، ولا تدري إلى أيّ وطن تنتمي، وعندما يذهبون إلى الكنيسة للصلاة، تستشعر زينة معاناة الإيمان. فهي ليست مسيحية، وليست أمريكية، ولكن الأب أجبرها على هذا التعايش، بعد تحطم تمثاله، واهتزاز صورته، إثر تغيّر قادهُ إلى محاولة قتلها، ثم إبعادها وهجرها، لتحيا برد الانتماء والهوية، وبرد الفقدان والحرمان من أب تغلغل دفؤه في صدرها، وعلق في

---

(١) خليفة، سحر : الميراث، ص ٢٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٧.

ذاكراتها، حتى صارت لا تحتمل الاستمرار في اغترابها، رغم تفرّد النجاح، والتفوّق العلمي والمالي. فتقرّر البحث عن أبيها، لاسترداد هويتها، طلباً للانعتاق من برده، بمواجهة ذكريات طفوليّة معه، ما زالت عالقة في الذاكرة، تؤجج المعاناة، وتزيد من اغترابها.

وفي "الباذنجانة الزرقاء" نجد التعلّق الأوديبي، بأب متعلّم ومناضل، محب لابنته، يقوم بحمايتها ونجدتها، كلما استنجدت به، بل ويراها بصورة جميلة رغم تشوهاتها الجسدية التي يسخر منها الآخرون، يرسم لها أحلامها، ويشاركها بها، فترتبط به نفسياً، رجلاً مثالياً، تحبه ولا ترى الحياة إلا من خلاله.

"اكتفت بالاعتصام أمام حجرته، كان البلاط شديد البرودة، وصدرها ينحر بالكحة رافضة أيّة مصالحة ... ظلت مرتمية أمام باب غرفته حتى جاء، وبعد فترة من المصالحات والنشيج والتوعد لمن يغضبها بعد هذه الليلة، بالزّعل والخصام .... لم يعرف كيف يكتم قهقهته، رغم أنهُ كان حريصاً على مشاعرها، قبّلها وهو يحيط فكيها بيديه يفتح أبي عباءته، ويضع رأسي على ساقه والثلج على أنفي فأنام"[1].

وهذا الأب الدافئ، يواجه الذات بشذرات برده، بمجرد بلوغها، وتحولها إلى أنثى، وهي التي اختارت التبتل إخلاصاً لنموذجه، رافضة لكلّ الرجال الضئيلين أمام تضخم صورته الملتصقة بمخيلتها، فيبدأ بإصدار تعاليمه[2]، ومساندته للأم الحاملة لصورة الخصم ضمن المثلث الأوديبي، صيانة للجسد الأنثوي الذي يحرص عليه المجتمع الأبوي، لتبدأ الأنثى معاناتها، ثم لتتفجر الأنثى ألما وبردا لحظة تغيّب الأب القسري المتمثل بالموت،

---

(١) طحاوي ، ميرال : الباذنجانة الزرقاء ، ط٤، بيروت، دار الآداب، ٢٠٠٠ ، ص٣٤.

(٢) انظر: طحاوي، ميرال : الباذنجانة الزرقاء، ط٤ ، ص ٦٩،٣٠، ٢٩.

فتتهمه بالخذلان، وتلومه، وتعيش معاناة فقدانه حتى آخر الرواية، "يدي التي تحن إلى دفئك، فمي المعذب بالرّغبات، وجسدي الذي أنهكه الانتظار"(١).

فندى تعيش معاناة، تتمثل بنبذ اجتماعي ناتج عن دمامة وتشوّه جسدي، ابتداء من الأم التي لا ترى بها سوى حرج اجتماعي يلاحقها أمام صديقاتها، فتصفها "بالنكبة" "وبنت الشوارع"، وانتهاء بالمدرسين والزميلات وكل المحيطين بها، إضافة إلى مستقبل تستشعر قتامته، إثر ضعفها التعليمي، وقبحها الجسدي، في مجتمع يحيا عقدة الجسد الذي يؤرقهُ، ولا يرى الأشياء دون المرور به. وضمن هذه المعاناة، لا تجد الذات غير الأب محباً، مانحاً للحماية والدفء، يرسم لها أحلاماً ومستقبلاً مضيئاً يترافقان به، رغم قتامة الحاضر. يحكي لها الحكايا، ويصنع لها أرجوحة، ويناديها بأجمل الأسماء، فتبادله الذات المعذّبة حباً واقتراباً، يصلان بها لحدود التعلق الأوديبي، إذ ينفرد الأب بصورة متضخمة، يهيمن على قلبها، وتواجه العالم من خلاله. ورغم هذا الحضور الهائل للأب -إلى جانب كونه مثقفاً ومناضلاً، يحمل على ظهره هموم الأمة القومية، ويحيا معاناتها السياسية- إلا أنه رجل في مجتمع تقليدي، يضطر في مرحلة البلوغ، إلى التخلي عن ابنته كطفلة، ليضعها تحت سلطة الأم، بدافع الحرص على جسدها، كممثل للشرف الأبوي. وفي مواجهة أخ لا يدرك الفكر الديني إلا بقشرته الخارجية، فيكيل لها الاتهامات والمضايقات، رغم طفولة دافئة جمعتهما معاً، ليبدو الخذلان والبرد في أكثر صورهما قسوة، بما يتناسب مع حجم الحب الهائل الموجّه للأب. ورغم أطوار المعاناة، فإن الباذنجانة الزرقاء -كما يسمونها- تختار التبتل إخلاصاً للأب، فقد أحبته بعمق، وتعاظم برده بموته، "كان يكذب ويغمض عينيه، يغازل ميتة أكثر شجناً "(٢).

---

(١) طحاوي، ميرال : الباذنجانة الزرقاء، ط٤، ص ١٤٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٤١.

أمّا في "بنت الخان"، فيهيمن الجانب الدافئ للأب، الذي يتناول ابنته باللين في النشأة، تلوذ بحضنه، فيمنحها الاهتمام، يعبّر لها عن حبه في مقابل أم صامتة تخفي عواطفها كبرياء. تحبه الابنة ولا تحتمل غيابه، "في ليالي الشتاء الباردة الطويلة، كنتُ أصحو على دفء يديه – لا يديها – وهما تتحسسان جبيني، أو تعدلان الغطاء حول جسدي، لئلا أبرد ... وقبل أن أخرج يطبع قبلة على جبيني، ما زال طعمها حتى الآن، يزيدني حنينا إلى تلك الليالي القابعات في الغياب ... ثم يوقظني في الصباح الباكر، يعدّ لي الإفطار، ويضفر جدائلي "[1]. وتتحوّل لحظة موته إلى عذاب صامت، يسكن الأنثى، ويطلّ عليها من الذاكرة وجعاً، كلما شاهدت صورته، كونه مصدر الدفء الوحيد الذي عرفته، تقول "عاشت" : "بهدوء أغمض عينيه، كما في كلّ ليلة.... تسلل إليه الموت ناعماً مثل أفعى، وامتص نبض قلبه .... وها هو آذار يشيخ، ويهرم وينفض غباره علينا "[2].

ولكن هذا الأب صانع ألعاب الطفولة، وصاحب القلب الكبير– كما تستشعره الابنة – ممتلئ بتناقضات المجتمع الأبويّ، متشرّب لمفاهيمه الصارمة، فيتحوّل دفؤه إلى شذرات برد بعد سنوات من موته، إذ أن حضوره يحول دون تمكن الذات، من رؤية جانب صورته المعتم الآخر، ويبدو ذلك إثر اكتشاف الابنة خيانته لأمها التي عاشت أطوارا متصاعدة من الشقاء، توّجها الأب خذلانا وخيبة. ولكن الابنة تكتفي بمصالحة وتقارب نفسي مع الأم، تلوم والدها، وتجعل دفئه يتفوّق على برده، تهلوس بذكرياتها معه، وتتمنى استعادة خيبات الماضي، فقط، ليعود "أطلّ من ذاكرتي المعطوبة، وذكرني بجزعي عليه، حاورته بما تبقى لي من قدرة على البوح، عاتبته على موته السّريع، غصت

---

(١) حسين، هدية : بنت الخان، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ٢٠٠١ ، ص٣٣.

(٢) المصدر السابق، ص ١٢٣.

في تفاصيل وجهه، لعله يسمعني صوته الدافئ الحنون، تدثرت بغيابه المسفوك على حاضري، وتساءلت : أين تذهب الأصوات بعد رحيل أصحابها"(١).

وفي رواية "غايب" لبتول خضيري، يشكّل الأب، -بوصفه أباً بديلاً- الدفء الذي تتلقاه دلال؛ يحبها، ويشاركها مشاعره، وعالمه، وأحلامه، يشكو لها مرضه الجلدي، ومعاناته مع الأم، يعلمها تذوق الفن والإحساس به، ويقدّم لها دروساً في تربية النحل، يشرح لها تفاصيله، وفلسفته، ومبرّرات تعلقه بها، ترافقه في سفره وزياراته، أمام انشغال الأم بالخياطة، وزيارة أم مازن (العرافة). ولكن البرد، يطلّ بفعل ظروف الحرب وتوترها، فيتخلى عن وعده لها، بمعالجة تشوّه أصاب وجهها، فتسمي الابنة ذلك خذلاناً، مما يحيط الأجواء بشذرات برد بينهما، إضافة إلى ألم طفوليّ يتمثل برفض الأب اقتران اسمه باسمها -وهو العقيم الذي لا ينجب- ويصدر في ذلك، من نشأة أبوية، تجعله يفضّل تسمية نفسه، بأبي غايب، على الاقتران باسمها "زوجها لا ينجب، ومع ذلك رفض أن يسُمى باسمي حسب التقاليد، لم يرغب أن يسمى باسم ابنة المرحومة أخت زوجته، وأصرّ أن يُدعى "أبو غايب"(٢). فالأب، وإن كان في صورته المثال، لا يستطيع التخلص من كثير من مفاهيم المجتمع الذي يعيش به، حتى ولو تسبب ببعض المعاناة. إذ يبدأ البرد، يطلّ على شكل تباعد حيناً، ليعود بالأنثى إلى أجواء الاقتراب حيناً آخر. فالدفء متفوّق رغم بعض سياط الجليد التي تقودها للبحث عن الذات خارج دائرة الأب، ووصفه في السرد، كغائب رغم حضوره النفسي الضخم.

ويزداد البرد هطولاً، ضمن صورة أب عنيف متسلّط وقاسٍ، يضرب بسلطة المجتمع، ويمارس في الأسرة دور الجلاد والسجّان، في رواية "خارج الجسد" لتعيش الأنثى أطواراً عنيفة، في مواجهة برده، بحثاً عن انعتاقها من أسره احتياجاً لإنسانيتها،

(١) حسين، هدية : بنت الخان، ط١، ص ١٧٣.

(٢) خضيري، بتول : غائب، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص ٥.

ضمن وعي يجعل منها مدركة لمآرب المعركة، فتصير كارهة لكل السجّون، بأطرها الصغيرة والكبيرة، تعبيراً عن تحدٍّ ضخم، لأب عنيف يلعب دور حامي الشّرف، يضطهد الأسرة، ويصبّ جام غضبه على رأس الابنة "منى"، ضمن أحداث يصل العنف بها إلى أجواء تكاد تنأى عن الواقع، لشدة قسوتها "كرهي لوالدي وجبروته آنذاك، ولّد في نفسي كرهاً لكلّ السّجون، كان الحذاء الضيق والمدرسة ذات السّور الأسمنتي المرتفع، والفقر الذي لا يرحم الأحلام والإنسان سجون". خرجت من آخر معركة، بكسر يدي اليمنى بعد تلقيها ضربة من عصا المهباش"(١).

و"منى" المواجهة لظلم السلطة، وبعد مرورها بأطوار متشابكة من المعاناة، وعند لحظة استشعارها للانفلات، وتحقيق الذات، تعود لتواجه أباً مريضاً ضعيفاً، بعد تسلطه وعنفه، تحادثه بنجاحها، وتستشعر لذة الانتصار بمواجهة هاجس حلم لم يتحقق، بأبوة مفتقدة، ودفء لا يأتي. وهي التي تمنت موته، وقتله بكلتا يديها(٢). فنراها تقبّله، تهتم به، وتحزن لموته أمام دهشة الآخرين. ثم تنفجر بهلوسات من الأسئلة، تعاتبه بها على قهره وبرده، بحرمانه لها من أبوة دافئة، حلمت بها، "أحسست بفراغ فوق غبار، فوق ارتعاش، فوق ذكريات موجعة، فوق ألم، فوق ماضٍ، فوق أبوة ميتة، وأنا أسمع أمي تعلن نبأ موت أبي، من غير دموع أو أسف .... أريد أن أضم أبي، جلست أمام جثته، و لم أستطع أن ألمسها أو أقترب منها "(٣).

وفي "حكاية زهرة" يتسبب برد الأب ومفاهيمه الحادة، بضياع ابنته وتدميرها؛ بداية بصورة عنيفة، يمارسها الأب تجاه الأم والطفلة، تلتصق بذاكرتها، مما يقودها إلى تقمّص دور الأم المخطئة المعاقبة انتقاماً من أب متسلّط، بممارسة انحراف جسدي، مع

---

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، دار الساقي، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص ٢٦-٢٧.

(٢) انظر : المصدر السابق، ص ١٠٩.

(٣) المصدر نفسه، ط١، ص ٢١٤.

رجل لا تكن له عاطفة. ثم بفرار من السلطة إلى إفريقيا، بعد فقدالها للعذرية، كونها الشاغل الأول للسلطة، حيث تواجه عصاباً، وتوترات نفسية، وزواجاً يزيد حالتها سوءاً، وانتهاء باللجوء إلى جسد قناص، تمارس معه متعة الحرية والانفلات من سجن الأب - كما تراها - هرباً من قبضته، وصورته القاسية الملامح التي تطل من الذاكرة لتذكر بسلطته، وهي العاجزة عن المواجهة المباشرة، مما يتسبب في موتها وتدميرها، ضمن أطوار من المعاناة تقودها إلى التفكير بالانتحار، إثر تزايد البرد، وعجزها عن المواجهة المباشرة، من خلال مفارقة ساخرة، تبحث بها الذات عن إنسانيتها، وحقها في الحياة، ضمن ظروف الحرب والموت، مما يجعل الفشل محققاً. "كلّ ما أتمناه الآن أن تنتهي الحرب حتى البيت، ولن أفتح الباب، كل ما أتمناه أن تنتهي الحرب حتى يصبح سريرنا سريراً آخر، وأدفن أفريقيا ومالك وشاربي هتلر، كلّ ما أتمناه أن يتزوجني هذا القناص .... إذا رفض الزواج بي، سأبقي هذه العلاقة، غير خائفة من حزام والدي الجلدي(١)".

فالأنثى الروائية تدرك أنّه "لن يكون هناك تغيير أو تحرير بدون إزاحة الأب رمزاً وسلطة، وتحرير المرأة قولاً وفعلاً "(٢).

وتطرح الأعمال الروائية، هذا الصراع، ضمن تشابك نفسي إنساني ضخم، يتمازج به الدفء والبرد، الاقتراب والابتعاد، بين الأنثى التي تتوق للانعتاق من جهة، وبين الأب ممثل المجتمع الأبوي، من جهة أخرى، بما يحمله في أعماقه من دفء فطري تجاه الأبناء، إلى جانب مفاهيم يفرضها المجتمع الأبوي، ويحاصر بها الأفراد، حرصاً على مستقبله، وهيمنته، مما يجعل الأنثى تعيش معاناة تحطم صورة أب مثال تتوق إليه. لتظل

---

(١) الشيخ، حنان : حكاية زهرة، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩، ص ٢٠٥.

(٢) شرابي، هشام : إشكالية تخلف المجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص ١٧.

هذه الإشكالية قائمة شائكة، تتحرك على أرض الواقع، محاطة بظروف سياسية واجتماعية وإديولوجية، تراكمت على مرّ الزمن، يعيشها الأفراد، وتقدّمها الأعمال الرّوائية النسوية.

الفصل الثاني

تمثلات الأب في الرواية النسوية العربية المعاصرة

١:١ السلطة المطلقة و قهر الذات الأنثوية:

يبدو الأب في "حكاية زهرة" للروائية اللبنانية حنان الشيخ، وفي "خارج الجسد" للروائية الأردنية عفاف بطاينة، رمزاً للسلطة المطلقة التي تحرص على الإمساك بكل الخيوط حفاظاً على سيطرتها وهيمنتها على الأفراد، وما يتبع ذلك من استخدام لأساليب متّعددة، يقع العنف الجسدي والنفسي على رأسها، متخذة من حماية الإيديولوجية الذكورية في المجتمع الأبوي طريقاً داعماً لتشكيلها، سلطة مطلقة بلا حدود، تنتهك الجسد، وتقهر الذات.

وما دام هذا النظام التقليدي البطريركي المطلق للسلطه يقوم على سيطرة الذكور، ويعمل على فرض هيمنتهم، فكان لابد من اتخاذ الآخر المتمثل بالذات الأنثوية خصماً، يجب إخضاعه، إمعاناً في امتداد سيطرة السلطة، وتلذذاً منها في ممارسة سادية، تمكنها من استشعار تضخم الذات أمام ضعف الآخر المحاصر، بالضعف البيولوجي، وبخضوعه إلى السيطرة الاقتصادية التي يملك زمامها ذكور المجتمع، غالباً. وما ينتج عن ذلك من تصوّر، يدعمه الموروث التاريخي في النظرة إلى المرأة، إضافة للتقاليد والأعراف.

يقول هشام شرابي : "كان العداء العميق والمستمر في هذا المجتمع للمرأة، ونفي وجودها الاجتماعي كإنسان، والوقوف بوجه كل محاولة لتحريرها، حتى عند رفع شعار لتحرير المرأة، فهذا المجتمع لا يعرف كيف يعرف ذاته إلا بصيغة ذكورية، إنّه مجتمع ذكوري، لا وظيفة فيه للأنثوية إلا تأكيد تفوّق الذكر وتثبيت هيمنته" (١).

والأب صاحب السلطة المطلقة، يفرد سيطرته على كل أفراد الأسرة، كونها صورة مصغرة للمجتمع الأكبر الذي يمنحه سلطة عليها، يمارس فيها أساليب القمع

(١) شرابي، هشام: النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، ترجمة، محمد شريح، مركز دراسات، بيروت، ١٩٩٢، ص ١٦.

والعنف والقهر، تجاه الآخرين، والمرأة خاصة، برؤية تجعل منها مساحة جسدية، تتفوق ملامح الرجولة والفحولة بإذلالها، ويصدر في ذلك من مخزون لا واعٍ، تأصل مع الزمن تجاه الأنثى، زوجة، وأختا، وابنة. ويقول في ذلك تيسير الناشف : "والمرأة موضع الإقرار والتأكيد للرجل بأنه المسيطر والمهيمن والعظيم والقادر، إنه يريد توفّر من يصفق له استسلاماً وخضوعا تبجيلاً واستحساناً، وفي هذا الوجود الذي لا يوجد فيه سوى جنسين، لا يبقى له سوى المرأة، وبذلك صار دور المرأة دور المخلوقة المبنية للخضوع، والمُعربة عن الإقرار والاستحسان والتبجيل" (١).

ويبدو أن الذات النسائية في الكتابة السردية الروائية النسوية ليست إلا صورة ترسمها الروائية الأنثى، تعبيراً عن جانب من جوانب حياة المرأة، في مواجهة المجتمع العربي الأبوي، كونها إحدى طرق النضال والمقاومة ونقل صورة للواقع، في ظل ظروف اقتصادية واجتماعية وثقافية ونفسية، تقف بها الذات الأنثوية في مواجهة السلطة الأبوية المطلقة، وما قد ينجم عن ذلك، من قهر واضطراب. وغالباً، ما يحّول ذلك الأسرة إلى ميدان قتال يقوم على سياسة العنف والاستنزاف الجسدي والروحي، بعيداً عن الوظيفة الإنسانية التربوية الأصيلة للأسرة، ليتجاذبها عنصرا السلطة والخضوع.

٢:١ مكونات الصورة

يشكل الأب قائداً للسلطة الأبوية المطلقة، وصاحب الهيمنة الذي يعمل على دعم سيطرتها، وإخضاع الأفراد لها. يضرب بقبضته التي يدعمها المجتمع الأبوي التقليدي بموروث تاريخي قديم، تراكم في الذاكرة على مدى الزمن. ولذلك، فإن الأعمال الروائية النسوية ترسم صورة مميزة بأبعاد مختلفة متكاتفة إلى جانب بعضها بعضاً، لتقدم أنموذجاً وتمثيلاً واضحاً للسلطة المطلقة التي يمارسها الأب، على اعتبار أنّ

(١) الناشف، تيسير: السلطة والفكر والتغير الاجتماعي، المكتبة الوطنية، عمان، ط١، ٢٠٠٣، ص٢٨٥.

المرأة هي الذات المواجهة بالدرجة الأولى لنفوذ السلطة. وصورة الأب في هذه الأعمال النسوية الروائية تتكون من ثلاثة أبعاد متداخلة فيما بينها:

أ. البعد الشكلي وما به من مظاهر السلطة وملامح الرجولة وتأثيراتها النفسية على الأفراد.

ب. البعد الاجتماعي والمتمثل بمستوى الأب المادي والتعليمي، وظروفه المختلفة التي تتداخل في خلق نفسيته.

ج. البعد النفسي الذي يتسبب في تشكيل هذه السلطة وانفجار غطرستها وعنفها تجاه الأفراد.

ولما كانت هذه الصورة، تهيمن بظلالها على الأسرة، فلا يمكن الإحاطة بها دون إظهار تداعيات هذه الصورة على الأفراد، وعلى المرأة خاصة، ابنة وزوجة، كونها المتضرّر والمتأثر الأول بالسلطة، وما يتضمنه ذلك من أساليب عنيفة، وطرق مختلفة تمارس لتحقيق إرادة المجتمع الأبوي ومن ذلك:

- العنف بشكليه الجسدي واللفظي.
- القسر واتخاذ القرارات والإخضاع.
- التمييز بين الجنسين.
- الإخضاع النفسي للجسد، وما في ذلك من محاولة لسجن المرأة داخل إطاره ووظائفه البيولوجية واتخاذه وسيلة للإذلال والقهر، إضافة إلى مبررات حماية الشرف والعذرية. وهذه الصورة، بامتدادها الضخم والمهيمن على الذات الأنثوية، تتضح مكوناتها وانعكاساتها النفسية في شكل من أشكال التماهي، في حياة الأنثى المستقبلية، من جراء فعل نكوصي إلى الماضي، يخلق كثيراً من

التوترات والاضطرابات العصبية والنفسية، كأثر متبقٍ وملتصق بالذات من قوة السلطة الأبوية المطلقة المهيمنة بلا وعي.

١:٢:١السلطة المطلقة والبعد الأول للصورة:

التمثيل الشكلي للسلطة : "حكاية زهرة" للروائية حنان الشيخ، و"خارج الجسد" للروائية عفاف بطاينة أنموذجان :

رسمت حنان الشيخ صورة الأب الشكلية، على لسان بطلتها زهرة، بأسلوب ينقل لنا مشاعرها الباطنية التي تتمازج مع ملامح هذه الصورة الشكلية والمنسجمة، في تشكيلها مع الموروث الشرقي لصورة الرجل العربي. تقوم على ملامح أب سمين، صاحب قبضة قوية، خشن متجهم الملامح، وتضيف إلى معالم وجهه شاربين هتلريّين، بما يمثله الشارب في الموروث من دلالة على الرجولة والسيطرة، وما يمثله هتلر من عنف وقوة وقسوة وسادية، ثم تلوّن كلّ هذه الصورة باللون الكاكي، وتلصق به ساعة منبه يعلقها بسلسال في بنطاله، وتظل تلازمه إلى آخر الرواية. تقول "زهرة" : "كلّ ليلة قبل أن ينام، كانت يده فوق زنبرك المنبه المستدير يبرمه، وكل صباح تمتد يده توقف رنينه، ويلبس بنطلونه، ويخرج ساعته ذات السلسال، يرى الوقت، ثم يقرّبها من أذنه، ويعود فيضعها في جيبه،ويرتدي قميصه الكاكي، ويتناول قبعته فيصبح كله كاكياً..."(١).
"تصورت والدي ببذلته الكاكية وشاربي هتلر يسحبني من الفراش" (٢).

فالملامح الشكلية قاسية، وتوحي بعنف مستتر، تنقلها الابنة كما تستشعرها، وكأن لا صلة تربطها به سوى ما ينتج عن هذه الملامح الأبوية، من مظاهر وآثار نفسية، تتمثّل بالقلق والخوف والتوتر. ونلمح من قولها "فيصبح كله كاكياً"، سخرية تجعل من الأب مجرد رجل مضحك، إضافة إلى ساعة منبه تلصقها به، فتزيد من درجة

---

(١) الشيخ، حنان : حكاية زهرة، بيروت، دار الآداب، ص١٥

(٢) المصدر السابق، ص ٣٥.

السخرية، رغم حضوره العنيف في نفسية "زهرة"، في كل ثنايا الرواية، مرتبطاً دائماً بشاربيه الهتلريين الممثلين لسلطته كرجل مهيمن. وتمثل ساعة المنبه الملتصقة بمظهر الأب الشكلي دور الرقابة الصارمة التي يمارسها الأب، لتفقد أفراد العائلة، وإحكاماً للسيطرة، ظناً منه أنه يملك زمام الأمور، في حين يختفي وراء هذه الملامح الشكلية الصلبة انفلات من الداخل، رغم ممارسات السلطة لنفوذها الخارجي العنيف، لتتحوّل الساعة شاهداً على الأب وتراجعه وضعفه المتأصل في الداخل، والذي يظهر في أواخر الرواية.

وترسم بطاينة في "خارج الجسد"، على لسان بطلتها "منى" صورة الأب الشكلية وأبعادها النفسية في ثنايا الرواية، بشكل متفرق، يدل على حجم الهيمنة والحضور النفسي الهائل لعنف الصورة؛ فلا ترى هذه الملامح إلا مختلطة بمشاهد العنف التي يمارسها رمز السلطة المطلقة، بشكل مدمر للذات الأنثوية المواجهة أكثر مما نجده في "حكاية زهرة" تصفه "منى" قائلة : "وجهه ينغر غضباً، عيناه منفتحتان متورمتان آنذاك، دخل المترل وقد تشرب وجهه بسواد فحم[1]". "نظرت في عينه المتسعتين وقد تصلبتا فوق وجهي، أسنانه التي ضغط عليها كما ضغط على فمي وأنفي، يخبرني أنه لن يتوقف حتى أموت"[2].

ووجه الأب يضيق في هذه الرواية، لينحصر في قهر العينين الواسعتين، وما ينفجر منهما من غضب وحشية، ورقابة وعنف، تتصلبّ فوق وجه الابنة، إضافة إلى أسنان وحش يضغط عليها عند غضبه، فتزداد صورته عنفا ووحشية وكراهية يصبّها تجاه الأنثى المواجهة لقهره.

وتحّرك "منى" كل حواسها لاستشعار عدوّها المتمثل بالأب العنيف صاحب السلطة المطلقة، فلا ترى سلطته بعينيها، بل وتلمس عنفه، وتشم رائحة سجائره المحلية

(١) بطاينة، عفاف، خارج الجسد، ط١، بيروت، دار الساقي ٢٠٠٥، ص٣٥.

(٢) المصدر السابق، ص٣٥.

التي تحوك مصيرها كأنثى، وبدعم من سلطة القبيلة الأبوية، "رائحة السجائر المحلية التي يدخنها أبي تصل أنفي أعلم أن القبيلة تجتمع لتقرر مصيري" (١)، ولعل رائحة السجائر المنفّرة، تنسجم مع رائحة المؤامرة التي تصنعها القبيلة مع الأب، لقهر ذات الأنثى "منى" التي تظهر شيئاً من التمرد، فيتآمرون لتحطيم كل أمانيها. ويقول، في ذلك، تيسير الناشف: "إنّ هذا المجتمع يعتمد مخططاً ناهضاً في اللاوعي الجمعي، كخلفية ميثولوجية تمارس طقوسها داخل الوعي الاجتماعي" (٢). وهذه الملامح البشعة التي تهيمن على حواس الذات المقهورة، وتجعل منها أنثى مرتعدة، قد تتلون بالدم الأحمر، فتزداد وحشية في أخذ مشاهد عنفها: "قد يغسل يديه ووجهه بالدم ويخرج أمام القرية ليثبت لهم فحولته(٣)".

إن الملامح الشكلية لصاحب السلطة المطلقة، ورمزها الضارب بيدها، أو "ملك الضرب" كما تسميه الابنة، تتمازج بين عينيه الغاضبتين، وصوته المزمجر، ويده الغليظة المتفننة بالضرب وألوانه، وقدمه البارعة في الركل والعنف، وروائح المؤامرة التي تفوح منه، تصنع عالما من الرعب والقلق والقهر، تمتصه الذات الأنثوية المتمثلة بالزوجة والابنة خضوعا وإذلالاً، وان لم ينج منها الأفراد الآخرون في كل مراحل الرواية، إلى أن نجد هذه الملامح، وخاصة العينين الغاضبتين، تخبوان في آخر الرواية، لتتنفس الذات شكلاً من أشكال الحياة.

والملامح الشكلية عند حنان الشيخ في "حكاية زهرة" تلتصق بذاكرة "زهرة" الطفلة، وتحيا معها عندما تكبر قلقاً وخوفاً من التنفيذ. ولكنها عند بطاينة في "خارج الجسد"، تتمازج مع الفعل الوحشي العنيف المتكرر في بداية حياة "منى" الجامعية،

---

(١) بطاينة، عفاف: خارج الجسد، ط١، ص ٣٨.

(٢) الناشف، تيسير: ص١٤٠.

(٣) بطاينة، عفاف: خارج الجسد، ص ٣٩.

وتظل ملازمة لها مقترنة بالعنف في كل مراحل حياتها، مما يزيد من تأثيرها النفسي المقرون بمحاولة تحطيم الذات الأبوية وتدميرها، إلى جانب محاولة التمرد والانفلات منها.

٢:٢:١ البعدان النفسي والاجتماعي (زاوية الرؤية الثانية للصورة):

يختلط البعدان النفسي والاجتماعي معاً، في توضيح تمثيل صورة الأب في الروايتين؛ فالأب في رواية "حكاية زهرة"، تتمثل جوانبه النفسية في ظروفه الاجتماعية، فهو عامل في محطة الترام، وما يقتضيه ذلك من دخول أجواء تمتلئ بالصخب والإزعاج الصادر من حركة الناس وضوضاء المحطة، إضافة إلى التوتر النفسي المتكون من جراء سماع صوت القطار، والعمل لساعات طويلة، والعودة مساء مع الإجهاد النفسي والبدني، لينعكس ذلك على نفسية الأب بوضوح.

ويزيد على ذلك، وضع مادي متدن، يظهر من إلحاح الزوجة على طلب المال، وتجهم ملامح الأب ردّاً على طلباتها، ومن إعداد لطعام رديء يخلو من اللحم أو الدجاج، مما يزيد من اضطراب نفسية الأب المواجه لكثرة المسؤوليات المقترنة بوضعه الاجتماعي والمادي المترديين، تقول "زهرة" : "تناولت العشاء قبل قليل ملوخية أيضاً بلا دجاج" (١).

وإن كان هذا الوضع الاجتماعي أفضل حالاً من غيره ،كما يفهم، من مقارنة زهرة لحال أسرتها بحالة أسرة زوجها ماجد، "اكتشفت مدى الفرق الشاسع بين بيئة أهلي وبيئة أهل ماجد، وحزرت لماذا هو تزوجني، رغم كل عللي من البثور إلى عبوسي الدائم، إلى قلة ذوقي.... (٢)".

---

(١) الشيخ، حنان :حكاية زهرة ص١٤.
(٢) المصدر السابق، ص١٢٣.

فالوضع المادي والاجتماعي، يوضحان ضعف السلطة من الداخل وتوترها، رغم حرصها على إظهار تفوق الخارج المتمثل في استمرار العناية بمظاهر الرجولة داخل الملابس الكاكية والشاربين، لتتفجر غضباً في صورة سلطة مطلقة هوجاء، تنهال على الأم والابنة عند الإحساس بانفلات الأمور من بين يديه، وعلاقة زوجته بآخر، وهذا ما لا تستطيع السلطة الأبوية البطريركية القبول به، ويشير إلى ذلك عباس مكي وزهير حطب بقولهما : "إن السلطة الأبوية غير متماسكة كلياً، بمعنى أن مجسدي هذه السلطة يشعرون بأعماقهم بالشيء ونقيضه، ويريدون الشيء ونقيضه.... وهم يمتازون بتجاذب المشاعر وتساورهم معاناة القلق(١)".

ولعل هذا الإحساس ينقل جانباً من اضطراب نفسية الأب، والذي ينتج عن الظروف الاجتماعية وانعكاساتها، مما يؤدي إلى تفجر غضبه داخل الأسرة عند إدراك وجود فجوات في أسوار المملكة، ويؤكد علي السمّري ذلك بقوله : "يحظى الرجال بأكبر قدر داخل الأسرة وبقوة نسبية خارج الأسرة(٢)".

وفي رواية "خارج الجسد"، يقوم البعدان النفسي والاجتماعي على حجري العنصر المادي والبعد المكاني من الأسرة. وهنا يتحدث الأب عن ظروفه بنفسه وعلى لسانه، وان كان بتطويع من الروائية التي تمثل أنثى تقرأ الواقع والخارج من زاويتها، لاستقراء القهر الواقع على المرأة في مجتمعها، يقول : "رجعت إلى عائلتي بعد خمس عشرة سنة من الغربة بين أبو ظبي ودبي، يوم غادرت الجيش العربي لم أجد أمامي فرصة عمل إلا في دول الخليج، كانت الرواتب والحوافز مغرية، فكان الحصول على أية وظيفة في الخليج يعني الغنى والمستقبل الآمن، تركت عائلتي وأولادي وهرولت وراء

(١) مكي، عباس؛ حطب، زهير : السلطة الأبوية والشباب، لبنان، ١٩٧٨، ص١٨٢.

(٢) السمّري، علي : العنف في الأسرة، دار المعرفة الجامعية، السويس، ٢٠٠١، ص١٠١.

المال[1]". فالأب غائب مكانياً عن الأسرة لفترة طويلة، و لم يشهد نشأة أبنائه، و لم يعرفهم، أو يبني جسور المحبة معهم، وإن كانوا هدفاً من أهداف سفره في البداية "ظننت أني لن استمر في جيش أبو ظبي أكثر من ثلاث أو أربع سنوات أجمع فيها ما يكفيني لأبني لعائلتي مسكناً، وما يغطي تكاليف مشروع يضمن لنا دخلاً منتظماً، مضت السنوات وأحوالي تكبر يوما بعد يوم وقناعاتي بما جمعته تتناقص[2]".

فالمال يشكل جانباً مهماً في شخصية الأب وتكوينها، ويضحي بدفء الأسرة من أجله. وهذا ما يظهر في منعه لابنته الكبرى "منال" من الزواج واستنزافه لراتبها. إضافة إلى تقتيره على الأسرة، واضطرار الأم إلى التضحية والعمل لإعالة الأسرة أمام رفض الأب زيادة المصروف، والإنفاق على التعليم، وتهديده بممارسة القسر وإخراج الأولاد من المدارس، "أم منصور التي أتعبها طبخ العدس والبرغل ومنظر الثياب الممزقة قررت العمل حتى إن لم تكن تعرف كيف تمسك بالقلم، اتفقت مع إحدى جاراتها على رعاية طفلها، مقابل عشرة دنانير شهرياً، كان اتفاق أم منصور طعناً لشرف أو سلطة أبو منصور" [3].

وهذه زاوية أخرى، لأبعاد صورة السلطة الذكورية الممثلة بالأب، فهو رافض لعمل المرأة، لما به من انتقاص لرجولته وسلطته الاقتصادية. ولكن هذه النفسية المضطربة المتناقضة، تتنازل عن بعض ملامح سلطتها مقابل المطامع المادية، "تحرش أبو منصور بزوجته، وهددها من مقلتها، حين شاهد أم الطفل تسلم ولدها ومعه الدنانير، ألقى تحية الصباح على المرأة وسكت[4]".

---

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص١٨.

(٢) المصدر السابق، ص ١٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٨.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٩.

والبعد المكاني قد سبب فجوة ازدادت وتفجرت عنفاً، حين أحس الأب بحجم ضعفه المادي والاجتماعي أمام عائلتين كثيرتي الاحتياجات، "حين أرجع أجد نفسي موزعاً بين عائلتين متناحرتين، وأم لا تقنع ولا تشبع والكل يقول "هات" والأفواه لا تشبع" (١).

فسلطة الأب تمتدّ على أسرتين، يتحيّز لإحداهما، وينسجم في ذلك مع مفاهيم الذكورة القائمة على التعدد في الزوجات رغم الأوضاع المادية المتعبة في المجتمعات التقليدية، فيصب جام غضبه على العائلة الأكبر، لكثرة متطلباتها. مما يزيد في نفور الأبناء وكراهيتهم، وتحرك مشاعر الفرح التي تراودهم عند غيابه، "يفرح أولاد أبو منصور، حين يقرر والدهم قضاء يومه مع عائلته الثانية" (٢).

والأب مصاب بحب الذات والإحساس بتضخمها؛ فهو رجل في مجتمع أبوي يمكّنه من ممارسة سلطة مطلقة على أسرتين، وتظهر على شكل أفعال مادية متضخمة تجاه الزوجة والأبناء. يقول السمّري : "إن الآباء الذين ينتهكون أبناءهم يتسمون بعدم النضج والتهور والنرجسية والاهتمام بالذات وكثرة الأوامر والسادية" (٣).

وهو رجل مهووس بالعلاقات الجنسية الجسدية، يتباهي بذلك، ويتلذذ بأحاديث الجنس مع ابنه عبود وعامر وغيرهما من رجال القبيلة (٤).

ولعل هذا الانفلات الأخلاقي لدى الأب، يوضح بعض معالم ثورته تجاه ابنته عند شكّه في مسارها الأخلاقي، كون السلطة الذكورية تنصّب نفسها حامية للشرف،

---

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ١٨

(٢) المصدر السابق، ص ١٩.

(٣) السمري، علي: العنف في الأسرة، دار المعرفة الجامعية، السويس، ٢٠٠١، ص١١٥.

(٤) انظر: بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ٧٢، ٧٣.

وحصنا أمام انحراف النساء وإغوائهن، بما يتناسب مع الموروث الميثولوجي والتـــاريخي للمرأة وبدعم من المجتمع الأبوي.

ويتحدث الناشف عن ذلك بقوله : "النساء في الوطن العربي يتعرضـــن للقمـــع الجنسي بمختلف أنواعه، والذي يمارسه الرجال معهن، والرجل عموماً مهيمن على المرأة وينظر إليها نظرة أبوية ذكورية بأنه يعتبرها مخلوقة غير قـــادرة علـــى إدارة شـــؤونها، وبالتالي، فإنه يعتبر نفسه وصياً عليها ومتحكماً بأمورها"(١). وتؤكد "مـــنى" قائلـــة : "أظنهم اهتزوا حين شكّوا أن مرض غيرهم أصابهم" (٢).

فالسلطة المطلقة للأب، تنبع من تضخم في الذات الرجولية ومن امتـــداد كـــبير لأحلامها المادية، وتحُطم ذلك أمام احتياجات أسرة كبيرة وغريبة عـــن الأب، بفعـــل المسافة المكانية والمعنوية المتولدة فيما بعد، مما صنع تمثيلاً ضخماً للعنف الناتج عن هـــذا التكسر الداخلي النفسي للأب. ويبرّر ذلك بأن " الفرد يشعر بالغـــضب، ويمتلكـــه الشعور بالعداء عندما تحبط رغباته، ويعجز عن تحقيق أهدافه .... وبالتالي، يبحث عن طرف أضعف يستطيع أن ينتقم منه" (٣).

١:٣ انعكاسات الصورة:

لا تتضح جوانب صورة الأب إلا بانعكاساتها تجاه الزوجـــة والابنـــة، كونهمـــا تشكلان الطرف المقابل الذي تمارس السلطة قوتها تجاهه.

---

(١) الناشف، تيسير: السلطة والفكر والتغير الاجتماعي، المكتبة الوطنية، عمان، ط١، ٢٠٠٣، ص٢٧٥.

(٢) بطاينة، عفاف: خارج الجسد، ص٧٤.

(٣) السمّري، علي : العنف في الأسرة، ص١٠٢.

١:٣:١ ثنائية القوة والإخضاع :

والمقصود بالقوة هنا، "القدرة على فرض إرادة شخص وسيطرته على الآخرين سواء بصورة شرعية أو غير شرعية معتمداً في ذلك على قدر كبير من القدرات النفسية والبدنية والمادية[١]".

والرواية النسوية في بعض نماذجها، كما هنا، تقدّم صورة واضحة للاستخدام المتطرف للقوة من قبل السلطة؛ لإخضاع الذات الأنثوية و قهرها، فيما يسميه علماء الاجتماع "العنف" المعتمد على القوة الجسدية للرجل. والمفهوم الإجرائي للعنف، يقوم على كونه "ضغط مادي" أو معنوي" ذو طابع فردي أو اجتماعي يترله الإنسان بالإنسان، ويلحق الأذى بالأفراد والجماعات والممتلكات، ولجوء إلى القوة بقصد إرغام الآخرين نحو اتخاذ مواقف لا يريدوها[٢]".

وما دام الأب صاحب السلطة المطلقة والمفوض من المجتمع البطريركي مركز القوة والذي "يمثله الرجال باعتبارهم أرباب الأسرة، وقد استمد مشروعيته على مرّ العصور من خلال الأسرة الأبوية التقليديّة، وباعتراف ومساندة المؤسسات والتنظيمات الاجتماعية لهذه القوة[٣]"، فإننا نجد العلاقة في روايتي حنان الشيخ وعفاف بطاينة، قائمة على ثنائية القوة والإخضاع، باختلاف مراحل درجاهما، إذ تنطلق القوة لقهر الذات الأنثوية وتحطيمها، خاصة عند الإحساس بتمرد هذه الذات، لممارسة جانب من إنسانيتها، أو تحركها نحو البحث عن تحقيق ذاها.

(١) السمّري، علي : العنف في الأسرة، ص١٠١.

(٢) صالح، ساميه: إستراتيجية مواجهة العنف، مؤسسة الطوبجي، القاهرة، ٢٠٠٣، ص٣٥.

(٣) السمري، علي: العنف في الأسرة، ص ١٠١

١:٣:١:١الذات الخاضعة في مواجهة السلطة

تبدو علاقة الأب "بزهرة"، من خلال علاقته بالزوجة التي تجاوزت الخطوط الحمراء لهيمنة السلطة، بمحاولة إقامة علاقة مع الدكتور "شوقي" خارج علاقتها الزوجية متخذة من "زهرة" الصغيرة ستاراً شرعياً تختفي وراءه، للتحرك داخل المجتمع تمرّداً على الزوج الذي يظهر تمثيله الشكلي، أنه دون الزوجة، ذات العينين الزرقاوين والبشرة البيضاء، مما يجعلها من مستوى اجتماعي مختلف، وأمام عجزه عن تحقيق متطلباتها المادية والإنسانية، ونجدها ترى أحلامها مع آخر، وتقاتل من أجله، ومن هنا، وبعيداً عن المفهوم الأخلاقي الجديد الذي تشرّع له الرواية، والتي تجعل من الزوجة المخطئة مجرد ضحية لرجل عنيف، غاضة النظر عن مسؤوليتها الأخلاقية والاجتماعية، إضافة إلى مسؤوليتها عن تشويه نفسية الطفلة التي يمارس الأب عنفه ضدّها، بشكليه البدني واللفظي، زيادة على القهر المتمثل بإذلال الأم أمامها؛ فالأب في نفسية الطفلة ليس سوى سبب في الانفصال عن الأم، تقول "زهرة": "لم أعد أتمنى أن أكون وأمي البرتقالة وصرتها كنت أود ألا أرى أبي يفسخ البرتقالة" (١).

ولا ترى الابنة في نفسها سوى امتدادٍ للأم في مواجهة السلطة. ولذلك تقلّد ردود فعل أمها تجاه الأب، في أكثر من مشهد عنف، بل وتسجل في علاقاتها بالرجال صورة أخرى للأنثى المقهورة المستنزفة المشابهة لصورة الأم الأولى العالقة في الذاكرة. فالأب جلاد تخافه الضحايا، "وقفنا خلف الباب نرتجف، دقات قلبي تختلط بنبض يديها المطبقة على فمي... كانت يدها بيضاء سمينة.... وكنا وراء الغرفة مختبئين وراء الباب.... وبحركة لا شعورية التصقنا بالحائط... لاحظت أن دقات قلبي ذابت ونبض

---

(١) الشيخ، حنان: حكاية زهرة، ص ١٩١.

يدها مات من شدة الخوف، وما أن أطل الرأس السمين المحدق في الغرفـة.... حـتى فهمت سر الخوف[1]".

وتقول سلوى خماش "يمارس العنف ضد النساء من قبل أفراد ومؤسسات، كمـا تمارسه النساء ضد بعضهن لأسباب اجتماعية أو نفسية أو اقتصادية، ويمكن تقـسيم العنف في كلتا الحالتين إلى أنواع ثلاثة: العنف الجسدي، والعنف اللفظـي، والعنـف النفسي[2]"، ووالد زهرة يمارس العنف الجسدي بشكله الفاجر، وما يصدر عنه مـن عنف نفسي ممثل بالقهر والإذلال "رأيتها مرمية على الأرض وأبي ببذلته الكاكية وبيده حزامه الجلدي، ينهال عليها وبيده القرآن ويقول لها: احلفي وهي تخبط وجهها علـى بلاط المطبخ... وما إن رأيت الدماء تغطي وجهها حتى أخذت أشد شعري وأضـرب صدري تماماً كما تفعل هي[3]".

و"زهرة" بما يشكله اسمها من رقة وضعف، تقصف بفعل هذا الماضي الذي يظل يلازمها، وقد أحسته منذ طفولتها، مما جعلها تقلّد أمها؛ تشد شعرها، وتضرب صدرها ردا على عنف الوالد، لأنها ليست سوى امتداد للذات الأنثوية الممثلة بالأم، ولكن ذات الأم، وإن كانت مذنبة، فان ذلك باختيارها، أما "زهرة" فهي مرغمة ومحاصرة بمرتكبي الخطايا، ابتداء من ذنب الأم، إلى عنف الوالد، وغيره من الرجال، " حاولت أن أفكـر والصفعات تنهال على وجهي، وصوت رب الترام ببذلته الكاكية ينهال على وجهـي، نظرات أمي وعصبيتها تنهال على وجهي خوفا من أن أقول الحقيقة[4]".

---

(١) الشيخ، حنان: حكاية زهرة، ص٧.

(٢) الخماش، سلوى : المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف، دار الحقيقة، بيروت، ص٢١١.

(٣) الشيخ، حنان : حكاية زهرة، ص١٨.

(٤) المصدر السابق، ص ١٧.

فهي تشهد عنفه اللفظي والبدني الأعمى، والذي يقود الأم الهاربة بذاتها إلى محاولة الانتحار فتروي "زهرة" : "لطم وجهها وشد شعرها... هرولت إلى المطبخ .... يقول: والله أنت مجنونة يا فاطمة، يا حرام أشوم، نظيفة، بلا عقل.... وهي تولول خليني بدي أموت ولا أعرف كيف وصلت إلى المطبخ وشممت رائحة الكاز ورأيتها تنتفض من بين يديه ولكني متأكدة إني خائفة منه وخائفة من ضرباته لي ولها" (١).

وهذا الأب رمز السلطة، والعامل على الإخضاع، يؤمن بالله ويطلب من الأم الحلفان لتركها، وكأنه يتخذ من الدين ستارا لعنفه الذي لا يقره نصّ ولا دين.

تقول سلوى خماش : "تلعب الأفكار التقليدية التاريخية المحافظة دورها في تبرير هذه الأوضاع والعمل على تنميتها في ذهنية الرجل والمرأة، بحيث يتخيل كل منهما أن هذه العلاقة غير المتكافئة، هي ناموس مقدس" (٢).

وتخضع ذات الأنثى المتمثلة بالأم بعد استمرار طويل لعنف السلطة، وبعد رفض الأب تطليقها، وزواج الدكتور "شوقي" الذي كان يمثل شوقها للحياة، ويمثل أمنيات الطفلة، بأن تجد عند والدها شيئا من مواقفه المتمثلة، باحتضانه ليدها، أو ممازحته لها، رغم عدم ارتباطها به، نتيجة للصراع بين الأبوين، و ربما بسبب حب لا واع للوالد رغم عنفه، فهو أقرب نفسياً للطفلة من الأم التي تشعر بأن العالم مجرد رماد طائر أمام وجود "شوقي".

وترسم زهرة صورة لخضوع الأم، والتي ستكون امتداداً لها عندما تكبر، لتكون صورة للذات الخاضعة أمام قوة السلطة، "أمي لم تغادر البيت إلا نادرا وأما إن غادرته فهي تخفي شعرها بالإيشارب، وترتدي المعطف الأسود فوق فستانها، وإذا نظرت إليها

(١) الشيخ، حنان: حكاية زهرة، ص ١٧.

(٢) الخماش، سلوى : المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف، ص١٨.

في حالتها هذه لا أصدق إنها بعينيها الزرقاوين الرافضتين وبزنديها الأبيضين وبفستانها الأزرق الحريري[1]".

فقد كسر حزام السلطة العنيف الأم، وأخضعها، ودمر بحثها عن ذاتها، بعد أن أهدر شبابها وجسدها المتفرد أمام جسده السمين المضحك، كما ترسمه زهرة التي يتنازعها الطرفان، وبما أقدم عليه من عنف جسدي ونفسي سالبا ذاتها الحياة، بتجهمه وعنفه، وسوء معاملته. وهذه السلطة خلقت ذاتاً مشوهة، مهتزة ، عصابية. تحمل انكسارات الطفولة معها، إلى أن تخضع ذاتها قهراً ورضوخاً، وعند محاولتها إقامة محاولة تمرد صارخة في آخر الرواية لحظة اهتزاز حزام السلطة وتراجعه، تواجه مصيراً محتوماً، متمثلاً بالموت. فهذه الذات المشوهة العاجزة لم تتقبلها الحياة برجالها المتسلطين، والذين كان يتماهى الأب مع كل واحد منهم، فتقبلها الموت.

١:٣:١:٢ السلطة والذات المتمردة "خارج الجسد"

"إن حصار جسد المرأة هو عنوان لحصار كامل، تخضع له المرأة، وتسن لتقنينه وتأييده القوانين والنواميس والشرائع.... إنه إحكام مطلق على جسد المرأة وعقلها وروحها، وليس عليها، أن تخضع له فقط، بل أن تؤمن له، وتدعو إليه كذلك، ولأنه أداة الجريمة المحتملة، فلا بدّ من إحكام السيطرة عليه[2]".

وتشن السلطة المطلقة في رواية عفاف بطاينة، حصارها وسلطتها تجاه جسد الأنثى كونه وسيلة لقهر الذات، ومحو إنسانتيها، لتشييئها وسجنها في إطارها. ومثلما نلمح من اسم الرواية، يصبح لا مكان لها خارج الجسد ومتطلباته البيولوجية.

والسلطة المطلقة في حربها ضد الذات الأنثوية، لا تجد طريقاً أفضل من العنف الجسدي واللفظي والنفسي، بصورته البدائية. فيتحرك العنف بشكله الأول تجاه الأم،

---

(١) الشيخ، حنان : حكاية زهرة، ص ١٢٥.

(٢) زعبي، أحمد : الكتابة والمتخيل، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩٨، ص٥.

ولكنه يبدو عاديا بحكم تكراره اليومي، كون هذه الذات خاضعة ومقهورة منذ زمن بعيد. فلا خوف منها، بعد أن زوجها أخوها بعد وفاة والدها، ولم تتجاوز التاسعة من العمر، ليتناولها الزوج العنيف وأمه بالإذلال والقهر، تحقيقا للخضوع، تقول: "أهانني قايش زوجي قبل حذاء حماتي.... [1]".

ويبرّر هذا العنف بالتشتت الداخليّ للأب الذي ينتقم من الظروف التي تفرض عليه متطلبات مادية، تفرضها الرجولة ووضعه القبلي، إلى جانب عبء المتطلبات، وتكسر أهدافه من جهة أخرى.

وكما يقول جاسم الحميدي: "لأن الذكر ضعيف، فهو يتمزق بين عجزه الداخلي وامتيازاته الذكرية الاجتماعية، فهو ينتقي كائنا يتفوق عليه، ... وذلك الكائن هو المرأة التي يتفوق عليها من خلال ميزاته كذكر في مجتمع أبوي[2]"، ويظهر هذا العجز الداخلي بعنف متضخم يتحرك بلا عقل، "تتصارع أمي مع ثور تعلو حوافره جسدها، نعرف جيداً أن حوافره ستتجه إلينا بعد أن يسوّي جسدها..." "صفعها على وجهها، أخذ خيزرانته من تحت الفراش وأخذ يضربها إلى أن تعب[3]".

وتعمل سلطة الأب المطلقة على قهر الجوانب النفسية للذات، بضرب الأبناء، أمامها، ومنحها الشعور بالعجز عن المقاومة، وتعتمد السلطة أيضاً على استخدام القسر واتخاذ القرارات الجائرة تجاه الذات الأخرى، فقد منع الأم من الالتحاق بصفوف محو الأمية، إضافة إلى الزواج بأخرى، والتحيز لها ولأولادها، إمعاناً في القهر والإذلال.

وتتحدث الأم المقهورة بحقد وكراهية مكبوتة، لا تنفجر إلا على شكل لعنات، في غياب السلطة، فيما تمارس الخضوع بوجوده، "كانت جديرة بحبه وبثقته وابتساماته

---

(١) بطاينة، عفاف: خارج الجسد، ص ٧.

(٢) الحميدي، جاسم: المرأة في كتاباتها، مطابع المفيد، دمشق، ط١، ١٩٨١، ص١٩٥.

(٣) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ٢٠.

وكل ما لم تألفه أو نعرفه". "كرهت زوجي الذي لا يتسع قلبه إلا لأم عبود وأولاده" [1].

فالعواطف تجاه السلطة، هي عواطف الكره والبغض، كما تتضحُ من زاوية الرؤية الأولى المتمثلة بالأم المواجهة لإذلاله وقهره"، خيزرانته الهدية الخليجية الوحيدة التي عرفتها العائلة[2]".

وكما قال نزيه أبو نضال، في الاقتباس السابق، فإن الأم تتحوّل في النهاية إلى متواطئة مع الأب وسلطته، بل تتحوّل إلى قبضة تضرب معه الابنة، خاصة فيما يتعلق بالموروث الاجتماعي المتعلق بمواضيع جسد الأنثى، كالزواج والطلاق والعذرية، بل تزيد على ذلك، باللجوء إلى السحر والشعوذة، وضرب الجسد وإخضاعه للسلطة الممثلة بالزوج، كونه ممثلاً آخر للسلطة، وقبضة تضرب بأمرها، وكما تقول بثينة شعبان : "إنّ الضحية تحاول أن تخلق ضحية أخرى، وتفرض عليها عذابات مشابهة لما تعرضت له[3]".

ويؤكد ذلك عزالدين إسماعيل، بقوله : " الأم تستوعب في أغلب الأحوال كلّ الموروث الثقافي الذكوري الذي نشأت عليه، وتمّرره مرة أخرى إلى الابنة، حتى أن الأم، تتحوّل في بعض الأحيان إلى سلطة ذكورية أقوى من سلطة الأب نفسه، وتتحول الأم مصدر الأمان — إلى سلطة قهرية تفرض على الابنة التخلي عن ذاتها الحقيقية والذوبان في الذات المجتمعية" [4].

---

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ٢٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٢١.

(٣) شعبان،بثينة: المرأة العربية في القرن العشرين، دار الثقافة والفنون، دمشق، ٢٠٠٠، ص٢١٩.

(٤) إسماعيل، عز الدين : النقد الثقافي والنقد النسوي، مطابع المنارة، الجيزة، ٢٠٠٣، ص٣٤٥.

وزاوية الرؤية الثانية، لانعكاس صورة الأب، تظهر تجاه الذات المتمردة (الابنـــة)، وهنا، يتضخم عنف الأب، ليصبح استثناء في أساليبه دفاعاً عن ســلطته الذكوريـــة، "حيث يهدف محترفو العنف إلى تحقيق أهدافهم، بصرف النظر عن الوسيلة الـــتي قـــد تكون حادة وخطيرة، ولكنها أولاً وأخيراً تأخذ اتجاها معاديا"[1]. ويمارس الأب (ملك الضرب) سلطته وعنفه، بحرب تعتمد القهر الجسدي لامتلاك الذات وإخضاعها، وبلا ذنب يذكر، فالمبرر، سمعة العائلة التي تنتهك باحتساء فنجان قهوة مع صادق، فالسّجان يريد تحطيم الضحية، وسجنها داخل الجسد، وهي تريد التمرد، والبحث عن الـــذات بعد الامتلاء بصور القهر والعذاب، والكبت النفسي الذي يوصلها إلى حد الانفجـــار، فنجد جولات القتال المتعددة وأساليب العنف قائمة على:

أ- **العنـف اللفظـي**:" لم ينطق إلا بألفاظ السب والعهر والتجريح"، "ماســـكة القرآن ناسيه إنك لو توضيتي ستين مرة رح تظلك نجسه"، "دمـــوع الـــذل والإهانة تتساقط من حلقي"[2]. والعنف اللفظي يقصد منه تقـــزيم الـــذات الأنثوية التي تخجل أمام مصطلحات الجنس وتتراجع، على اعتبار أنها مجـــرد وعاء للذة الجسدية التي يلوكها الرجال، وهذا ما يدخل في العنف النفـــسي والحرمان.

ب- **العنف الجسدي**: ألقاها على البلاط أحكم إغلاق الباب.. هجـــم عليهـــا يضرب ويصفع ويصفق ويلطم ويركل ويخبط... صفعها على وجهها وشـــد شعرها باتجاهين"[3]. "رفسني، قلبي كقطعة قماش بين يديه، ورمـــاني فـــوق

(١) صالح، سامية، إستراتيجية مواجهة العنف، ص٣٣.
(٢) بطاينة، عفاف: خارج الجسد، ص٦٤.
(٣) المصدر السابق، ص ٣٥.

سحبني من شعري إلى داخل المنزل فاراً من الأصوات التي تطلب منه أن يهدأ، يد الموت تمتد إلي ثانية[1]".

ج- الحرمـــان: "أجلس في المطبخ، تضع أمي بقايا الطعام التي تركتـــها أيـــديهم أمامي، أنظر إلى الصحون شبه الفارغة، وأشعر برغبة في القي، أتمنى أن يتحول الطعام سماً فيقتلني أو يقتل والدي، ولكن الطعام يظل طعاماً، وبقي والـــدي والدي، وبقيت الأمنيات أمنيات[2]".

د- القسر: يقوم على اتخاذ القرارات الجائرة، كحرمانها من الجامعة، وإجبارهـــا على الزواج بمحروس، ومحاصرة الجسد، وفرض الحجاب عليهـــا، ومحاصـــرة الفرحة والابتسامة، كيوم النجاح في الثانوية أو عودة منصور أخيها." صلاتها أزعجت والدها، وقراءتها للقرآن أقلقت منامه، اختلق لها وظـــائف جديـــدة كالنقاط الحجارة من تربة الحديقة، أو ري الأشجار والنباتات عند كل صباح كي يمنعها من الصلاة[3]".

هـ- إذلال الجسد والكرامة: يستغل الوالد الشك في مسألة العذرية ويرسل بها ضمن أجواء مهينة إلى الطبيب، للحصول على تقرير، يثبت عذريتها، بما في ذلـــك من إذلال واهانة لفتاة خجلة بريئة، من أجل غشاء، لا علاقة عميقـــة بينـــه، وبين الطهارة الخلقية والروحية، وما يصدر عن ذلك من قهر للذات. فتظهـــر الذات قهرها وغضبها بقولها" وماذا حقا لو كنت خسرت عذريتي أأصبح اقل

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ٣٨.
(٢) المصدر السابق، ص٤٧.
(٣) المصدر نفسه، ص ٦٤.

استحقاقا للحياة أيصبح من حقه أن يقتلني.... لماذ يرتبط شـرفه وشـرف العائلة بغشائي[1]".

وعند إعلان الذات التمرد، وبحثها عن اختلافها، تبدأ المعركـة بـين الـسلطة والضحية. فإن الوعي بالذات، ومتطلبات تحريرها هو الطريق الأول، للانفـلات مـن القيود والسلطة، تقول "منى" : " من وراء الحبس كنت أعرف أني لست أريد أن أكون امرأة مثل جدتي أو والدتي أو ناديا أو مثل حريم قريتي، ولا أريد أن أكون ذكراً مثـل والدي.... أريد أن أكون مختلفة. أن أنأى عنهم وأنفصل كما انفصلت عن والدتي بعد أن كانت أمي، وعن والدي الذي لم يكن يوما أبي". "أريـد أن ارتفـع إلى الـسماء وأغوص في الأرض لعلي أصير يوماً امرأة حرة"[2].

وعندما تستشعر الذات وعيها، تبدأ بمقاومة السلطة التي تتقصد معاملتها كخصم، ففي المرة الأولى، تقاوم قسره بالزواج من محروس، وتحاول إفساد مخططاتـه، وعنـدما تفشل تتحدى حكمه، وتطالب بحقها في التعليم وحينها ينفجر الغضب، "كان وجهـه البغيض يتشظى إلى ملايين الذرات حين أخرجت الكلمات عينيه من موضعهما[3]".

وتبدأ الخطوة الثانية، بمقاومة الضرب، والتحدي والصراخ،" إيدك خليها بعيـدة واعرف حدودك"[4].

" لم أر جنون البغيض الذي رأيته ذلك المساء، أظنه لم يعـرفني عرفتـه بنفـسي يومذاك، حاول صفعي فجرحت ذراعه، حاول لكمي فدفعته إلى الـوراء، تعاركنـا وتصارخنا وتشاتمنا وأخيراً أخبرني أنه لا يريدني في بيته[5]".

---

(١) بطاينة، عفاف: خارج الجسد، ص ٤٥.
(٢) المصدر السابق، ص ٨٦.
(٣) المصدر نفسه، ص٢٠.
(٤) المصدر نفسه، ص ١٧٣.
(٥) المصدر نفسه، ص ١٧٣.

فالسلطة الأبوية تدافع عن نفسها بالضرب والإبعاد، مما يجبر الابنة على الخضوع المؤقت والعودة وطلب المسامحة، لاستعادة القوة بانتظار المحاولة من جديد، "إن ما يميط اللثام عن هذه الدوامة الاجتماعية، هي العقوبة التي يتعرض لها الابن حين يعصي إرادة أبيه في نمط العائلة التقليدية، إذ يصبح الابن عاجزاً مسلوباً من حقوقه ومجرداً من ملكيته، فيقع تحت رحمة أبيه، فيتعلم الابن من التجربة المؤلمة أنه لا أمل في الوصول إلى هدفه المنشود إلا بالخضوع لإرادة أبيه(١)".

فنجد "منى" التي تحمل أمنيات تحقيق الذات تعلن : "أريد أن أقلق سكونهم وأفرغه من محتواه، أريد أن استمتع لا بالإفراغ ذاته، أو بذواتهم الفارغة، بل بصيرورة الإفراغ وان قادني إلى تدمير كل شيء(٢)" وعند ذلك تقدّم السلطة مزيداً من الإذلال الجسدي، "دخل ملك الحجرة وأمرني أن أركع عند قدميه.... ركلني بقدمه إلى الوراء، وتناول حذاء خطبتي، وضربني به، دعس بقدمه المتورّمة بطني ثم غادر الغرفة(٣)".

إلى أن تصرخ الذات الأنثوية المواجهة للقهر، بصرخة الحرية والبحث عن الذات انعتاقاً من قبضة السلطة "سأغامر بكل ما أملك، قد أفتح أبواباً، وقد أفتح قبري فلا فرق"(٤) فهي ترى أن الحرية هي الجانب المقابل للموت والحياة، وبدونها لم تعد تساوي شيئاً. وعندما تسلّمها السلطة إلى يد سلطة الزوج بقراراتها القسرية، تخرج من سجن إلى سجن، ولا تحمل معها سوى قهر الأب وحرمانه، وصور للألم، تظل معها طيلة شبابها، تقول : "أخرجت الحرمان والعذاب والشتيمة والصراخ والعفونة.... الوجوه

---

(١) شرابي، هشام: النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، ص ٦٥.
(٢) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ٨٦.
(٣) المصدر السابق، ص ٥٨.
(٤) المصدر نفسه، ص ٨٧.

المشبوهة، أكياس الدموع..... [١]". والزواج للذات المقموعة، لا يتعدى كونه يوم دفن، فتقول : "كرهته لأنه الأداة التي استعملها أبي لإذلالي[٢]".

فالصراع على الحرية لا يهدأ، إلا بالحصول عليها، والسلطة الرّافضة لاعتاق الذات تزداد عنفا لإدراكها أسباب المعركة الحقيقية المترسبة في اللاوعي "كسر الغضيب أنفي حين عجز عن كسر حريتي[٣]".

فتصبح المعركة موجهة من الذات التي تزداد وعياً وتصدياً تجاه كل الرجال وكل السجون، إلى أن تصل لتحقيق ذاتها وامتلاك خيار حريتها.

"كرهي لوالدي ولّد في نفسي كرها لكل السجون، كالحذاء الضيق، المدرسة... والفقر... والفقر الذي لا يرحم الأحلام... علاقات القرابة من حياة النساء، والعادات وحاجات الجسد، والوجود البشري فوق هذه الأرض كله سجون[٤]".

إنّ الذات الأنثوية في مواجهتها لسلطة الأب المطلقة، تريد حرية تتجاوز كل السجون والأسوار، حتى أنها تتجاوز إطار الجسد والكون، وما كانت صرخة التمرد القوية الناتجة من كبت الإذلال والقهر لتنجح، بتحقيق شيء من ذاتها ضمن كثرة المعاناة، لولا أنها أبت الخضوع أمام أسوار المجتمع التقليدي الأبوي، والذي لم يمكنها من امتلاك جسدها إلا بمغادرته إلى الآخر المتمثل بالغرب.

---

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ١١٢.
(٢) المصدر السابق، ص ١٤٢.
(٣) المصدر نفسه، ص ٤٢.
(٤) المصدر نفسه، ص ٢٦.

٤:١ ظل الصورة:

١:٤:١ الارتداد إلى منابع القمع والتماهي:

"يصبح الفعل النكوصي، الذي يتجلى بالارتداد إلى منابع القمع الأساسية في الخبرات "سابقة الصورة"، هو الذي يمنح الشريط المرضي للأفعال الصغيرة التي تمارس على ساحة الخطاب النسوي(١)".

فالرواية النسوية تجعل، غالباً، من المرأة دائما مرتبطة بخبرات الماضي وقهره وتعبه، ليُطل عليها في المستقبل على شكل خيبات متكررة، وإن كنّا هنا، نتحدث عن السلطة المطلقة وعنفها، فانّ الذات الأنثوية، تظل تستدعي الماضي على شكل صور للأب، وتمثّل انعكاسات ظلالها فوق وجوه الرجال الآخرين، كونهم أفراداً في مجتمع أبوي، وامتداداً للسلطة الممثلة بالأب.

ففي "حكاية زهرة"، تكبر "زهرة"، وتظل معلّقة في مشهد خيانة الأم، وضرب الأب لها وعنفه نحوها، حتى أن المشهد يتعلق في لا وعيها، ويشكّلها لتكون امتداداً لصورة الأم عندما تكبر، لتبدأ الذات بممارسة هروبها المتولد عن العجز؛ فتبدأ علاقتها بمالك الذي يستنزف جسدها، ويتسبب في فقدانها لعذريتها وإجهاضها مرتين، ثم يتخلى عنها. ومالك يمارس نفوذا ذكورياً، فلا يرى في المرأة إلا وظيفة بيولوجية تمنحه اللذة والمتعة "فهو يريدها عذراء، لأنه يريد في كل مرة أن يشعر بفحولته، حين يفتض ذلك الغشاء المجنون بالشهوة والجنس في ذاكرة الرجل البطريركي(٢)".

وخوفاً من الافتضاح أمام سلطة الأب -عند إحياء صورة الأم مرتكبة الخطيئة ضمن تقمّص سلوكي- تفرُّ إلى أفريقيا، حيث خالها صاحب الصورة البطولية

---

(١) الحميدي، جاسم : المرأة في كتابتها، ص٦٢.

(٢) المصدر السابق، ص ١٢٠

والنموذج. ولكن زهرة التي تعاني دائما من نكوص تجاه الماضي الذي يسبب لها عصاباً ونوبات مجنونة، تتمثل في الصراخ والهذيان، لا تستطيع أن ترى في جسد الخال المتعطش للوطن، والذي يرى في زهرة صورة متماهية معه، وملجأ يحتضنه بحب، فلا ترى زهرة نفسها إلا أمام رجل يطمع بجسدها، ويتماهي مع والدها في عنفه، فتفر من سجن البيت الذي يفترض أن يكون مكانا دافئا إلى الحمام الذي لا ترى عالماً غيره، مثلما كانت تفر من أبيها في الوطن، "قال لي بعصبية، لم الخوف؟ لماذا تتصرفين بهذا الشكل، وجلست فوق السرير وأنا تعبة، فكرت في تصرفه الذي لا يشبه إلا تصرف والدي، خاصة عندما يدخل الغرفة بغضب ... تسللت مع مفكرتي إلى الحمام، أنت الوحيد الذي أحببته في إفريقيا، أنت والمعدات الكهربائية[1]".

وعندما تكتب مذكراتها في الحمام، وتحتال في إخفائها عن الخال الذي بدا عنيفاً، بمشهد يقرّبه من الوالد تقول " لم أنس أن أهنئ نفسي على الحيل والأكاذيب التي دائما أتفوق بها على مكر والدي[2]".

فالوالد حاضر في كل المواقف، خاصة في مشاهد العنف التي يتماهي الخال بها، دائماً، معه، "أخذت أنتظر منه كل العنف خاصة.عندما أسترجع الطريقة التي أمسك يدي بها والنرفزة التي تألقت كالجمر في عينيه[3]".

والعقل النكوصي والارتداد نحو الماضي حاضر عند "زهرة"، كلما اقترب منها الخال ولامسها، وكلما فرّت إلى الحمام، حيث تهرب من الحاضر والماضي في لحظة توقف، تستجمع بها الذات دفئها، فتستذكر خيانة الأم، ومشاهد الطفولة وعنف الأب، كما تصفه هي، فتقول : "إنه شعور الأيام الماضية، وجدت أن علاقتي متوترة معه منذ

---

(١) الشيخ، حنان : حكاية زهرة، ص ٢٩

(٢) المصدر السابق، ص٣٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣١.

أن الذكرى جعلت بذلته الكاكية وشاربي هتلر، وصوته الرنان في البيت تبحث في اصطدامه الدائم مع أمي..... [1]".

وعندما تذهب بصحبته إلى السينما، وتحاصرها يده، ترى مشهد الخيانة الجلية للأم، ثم مشهد الاعتداء الجسدي الذي قام به ابن خالتها تجاه جسدها الصغير، "لم أعد أرى شخصيات الفلم، وانتقلت فجأة إلى غرفة صغيرة في الشام و استيقاظي لأرى أمي تقفز كالمجنونة من تحت شراشف الرجل[2]". "وأنا نائمة قرب جدي، شعرت بيد باردة تمتد بسرعة وتستقر في سروالي.... رأيت نظارتي قاسم البيضاء لوهلة ثم اختفى[3]".

فالمرأة محاصرة بعنف السلطة والقمع الجنسي، مما يخلق عندها حالة من النكوص الدائم للخلف، حتى يتحوّل الخال إلى ظل يتماهى مع صورة الوالد وبقية الرجال من زاوية الرؤية الجسدية لها، فزهرة تحاول التكيف مع الخارج هرباً من الماضي، ولكنها لا تستطيع، فعالمها الداخلي يطل دائماً. فهي ضحية تتقاذفها الأيدي، إذ تصبح عاجزة عن تحقيق ذاتها إلا في المحطات الأخيرة التي تؤدي إلى قصفها وموتها. ويوضحّ ذلك جاسم الحميدي بقوله : "ومن تداعيات سيطرة الرجل على المرأة أنها تضطر إلى محاولة التكيف مع الحالة الخارجية القائمة، وهذه المحاولة الاضطرارية مؤلمة، لأنها تأتي على حساب شخصيتها بوصفها فردا وإنسانه وأنثى، لأن هذه المحاولة تنتهك طاقاتها العاطفية، تشتت نفسها وتستغرق فكرها، وتعرقل النزعة للانطلاق الفكري العاطفي[4]". وفي رواية عفاف بطاينة "خارج الجسد". تعاني الذات الأنثوية من ظلال صورة الأب، وإن كانت الذات هنا، أكثر قوة وقدرة على المواجهة رغم مضاعفة السلطة المطلقة لعنفها، عنها

---

(١) الشيخ، حنان : حكاية زهرة، ص ٢٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(٤) الحميدي، جاسم : المرأة في كتاباتها، ص٢٨٧.

في رواية "حكاية زهرة"، فالأب يتماهى مع الزوج محروس، مما يتسبب في فشل الزواج، وتبرّر هجومها ضده ورفضها لتسليمه جسدها وعذريتها، بأنها تنتقم من الأب، الــذي يتماهى معه في رؤيتها له، خاصة لحظات لجوئه إلى العنف، ويزيد عليــه بمحــاولات اغتصابها،حيث تنفجر طاقات الغضب في ذاتها دفاعاً عن خصوصية الجسد وحريتــه، "محروس وأبي وحشان يتغذيان على شذرات ضعفي.... "وجه والدي ووجه محــروس يضحكان ووجهي كان يتشظى"[1]".

وفي مشاهد العنف، تتماهى الصورتان معاً في ذهنها، "أحسست بمخالبة تغــوص في عضلات ذراعي، مخالب والدي تستيقظ تحت جلدي، نظرت إليه بحقد يجمع بــين كرهي له وكرهي لمن كان يغرس أظفاره في ذراعي"[2]، ثم تتماهى الــصورتان معــاً، لتشكلا صورة واحدة "صوت والدي وهو يهددني بكسر الباب يعود إلى أذني ويتجدد التحدي في داخلي[3]". وفي وصفها لاغتصابه الجسدي لها، تــزداد الــصورة عنفــا ووحشية، إذ يتماهى الزوج مع كل ذكور العالم، تقول: "أذكر لحظة عرّاني فأشــعر باجتماع ذكور العالم حول جسدي، فينتهكون قدسية خصوصيته، يأكلون لحمهُ باردا ويتبعونه بكؤوس من دمي[4]". تعلن عن أسبابها الحقيقية لكره الزوج، والمتمثلة بتماهيه مع الأب، "نظرت في الوجوه خاصة في وجه محروس وشــبيهه، شــعرت أن ربــاط الذكورة المقدس ورباط اليد الغليظة يجمع بينهما[5]، فاقتران الذكورة بالعنف، وبحــق اختراق خصوصية الجسد، يجمع بين الصورتين، فالأول يستخدم العنف البدني والقهــر النفسي، ويزيد الآخر على ذلك بالاغتصاب الجسدي.

---

(١) بطاينة عفاف : خارج الجسد، ص ١٠٦، ١١٢.
(٢) المصدر السابق، ص ١١٨.
(٣) المصدر نفسه، ص ١١٩.
(٤) المصدر نفسه، ص ١٢٢.
(٥) المصدر نفسه، ص ١٢٧.

ثم تتماهى صورة الأب مع الأستاذ الجامعي الذي يمارس سيطرته على الطلاب، ويحاول كالأب الاعتداء على حريتها المتمثلة بامتلاك جسدها كحق طبيعي، إذ تطل السلطة، بمفهومها الواسع، "تتشابه ألفاظ الأساتذة بألفاظ والدي والغاضبين، أتعجب من القبح حين يصطف إلى جانب بعضه بعضاً فيخلق صلات حميمة لا تنفصل[١]"، "كان وصول الأستاذ وإنصات الطلبة شبيها بدخول والدي إلى المترل[٢]".

ويتماهى الزوج الثاني (سليمان) مع الأب، بعد أن تكتشف أنه لا يريدها سوى وعاء للمتعة دون احترام لخصوصية جسدها، أو حق امتلاك طفل، فيمارس ضدها العنف اللفظي والجسدي، فتتجلّى به ظلال صورة الأب الحاضرة من الماضي، ولكنها هنا صاحبة ذات أقوى، تظل تتحدى حتى تنجح بالإفلات، وتحقق ذاتها، "إن رغبتي في الهرب من ماض قبيح، أوقعتني في حاضر أكثر قبحاً[٣]"، "صفعني سليمان، أسمع صوت بكائي بين الجدران وأشعر بالانكسار يحاصرني، والدي يضحك، وأضع وجه سليمان إلى جانب وجه والدي، ألاحظ أن فارق السن بينهم لم يكن إلا بضع سنوات"[٤]، وتزيد على ذلك "يداه تطرقان الباب ولسانه يطرق ألفاظ العهر[٥]"، فالعنف اللفظي والجسدي يتجلّى بانعكاس لظل صورة قديمة سكنتها متمثلة بسلطة الأب.

فالذات المقهورة والمتمردة في آن معاً، ترى في كل عنف تتعرض له، ويحول دون تحقيق أمانيها، من قبل الرجال صورة مطابقة للماضي، حيث تحضر صورة الأب، وتوزع ظلالها على الجميع، فينحصر الرجال داخل صورة الأب العنيفة، وتتحرّك الذات انتفاضة لتحقيق حريتها أمام محاولاتهم، لتحطيم جسدها وصولا إلى ذاتها.

---

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ١٨٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٩٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٤.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٥٠.

(٥) المصدر نفسه، ص ٢٥٧.

٥:١ سجن السلطة:

ما دامت السلطة المطلقة التي يملك زمامها الأب، تمارس هيمنتها داخل الأسرة، فلابد من أن يكون سجن هذه السلطة متمثلاً بأسوار البيت، فتبدو البطلة في "حكاية زهرة" كارهة لهذا المكان، وكلما اشتد عنف السلطة الأبوية عليها، أو على أمها، لا تجد الذات الأنثوية مهرباً لها سوى اللجوء إلى الحمام.

وهذا المكان، كان مهرب الأم بعد جولات العنف التي يمارسها الأب ضدّها، وكما تروي زهرة : "فكرت أن أقفز خوفاً منه، عندها استجمعت أمي نفسها وهربت إلى الحمام، وأقفلت بابه خلفها [1]"، وتتمثل قيمة الحمام في أنه مكان يحمي الذّات الأنثوية من ضربات جلادها، ليتحوّل الحمام بذكرياته إلى موقع تتحرّر به الذات، تحمله زهرة معها إلى المستقبل، وبتأثير من تشويهات الطفولة العالقة بالذاكرة. فنراها في أفريقيا، تشرح سر علاقتها بهذا المكان، فهي لا تحتمل منزل خالها الذي ترى به مكاناً مشابهاً لمنزل والدها، كما ترسمه حالاتها العصابية ونفورها من نظرة الرجال إلى جسدها، "في هذا الحمام الصغير كنت أرتاح وأخطط لما سوف أفعله كل يوم، ثم بدأت أحتاجه ليحميني[2]". وقد اختارت الروائية هذا المكان، لبطلتها، إشعاراً لنا بمزيد من القهر، فالعالم سجن ضيّق، كما حولته السلطة بقهرها، وأشدّ الأماكن قذارة، يتّحول إلى أكثرها حماية ودفئاً، إذ لا تجد الذات نفسها إلا بين جدرانه، فتتفرد وتمارس استقلاليتها للحظات، ضمن مفارقة ساخرة ناقدة.

وفي أحد المشاهد التي يتماهى بها الخال مع الأب في مخيلة زهرة تقول : " لا مفر منك أيها الحمام، أنت الوحيد الذي أحببت في أفريقيا[3]".

(١) الشيخ، حنان : حكاية زهرة، ص١٨.
(٢) المصدر السابق، ص ٢٣.
(٣) المصدر نفسه، ص٢٩.

فالحمام في كل مكان مشابه لحمام المنزل، وهو المهرب الوحيد من السلطة، "وجدت نفسي كأني مرة ثانية في الحمام الضيق المقفل علي، وفي حمام بيتنا في بيروت عدت إلى الأمان النفسي والطمأنينة[١]".

والحمام مكان تسترجع الذات به ذكرياتها الموجعة، ومكان تصرخ به، وتبكي قهرها دون خوف، "جلست أبكي بصوت سمعته كل أفريقيا ووجدت نفسي في خيمة الغش مع أمي..[٢]".

وفي صراعها مع زوجها وحالاتها العصبية، تفر من الغرفة إلى الحمام، لترسم حدود عالمها، تقول : "أسرعت أدخل الحمام... لو أستطيع النوم على أرض هذا الحمام إلى الأبد في الحمام أشعر أني في أفريقيا، بل أضيع ولا أعود أعرف أين أنا، من الأفضل، أن آخذ هذا الحمام عالماً لي، في كل مسافات الأرض والسماء، حتى يسكت هذا الصوت الذي أميزه بين آلاف الأصوات... هذا الصوت المفروض، إنه صوت زوجي وصوت والدي وصوت أمي تهرب خائفة إلى الحمام[٣]"، فالحمام فعل لا واعٍ للتماهي مع الأم، والتكوّر داخل رحمها، بتقليدها، وهو مساحة التحرر من كل الرجال الذين يمثل الأب صورة عنفهم الأكبر. إذ يصير بيت السلطة وغُرفهِ سجناً تضيق به الذات الأنثوية، فلا تتحرّر أو تحتمي من أسواره إلا بأسوار الحمام، ضمن سخرية لاذعة ترسمها الروائية.

وعفاف بطاينة، ترسم سجن السلطة المطلقة التي يشكل الأب رمزها، بصورتيه الضيقة والممتدة؛ فمن الغرفة الغربية التي تتخذها الأسرة بأمر من الأب للسجن والإبعاد، وممارسة عذاب الحرمان والقهر والانفراد بالذات التي أنهكها العنف المعنوي

---

(١) الشيخ، حنان : حكاية زهرة، ص٣٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٧.

(٣) المصدر نفسه، ص١١٥.

والجسدي، إلى أسوار البيت وقوانين الخروج والدخول، وانتهاء بأسوار القرية بتقاليدها وأعرافها التي يسنّها المجتمع الأبوي الذكوري، ليتحول كل شيء ضيق ومغلق إلى سجن، يحيط "يمنى" "سنواتي العشرون الأولى تمحورت حول والدي والحجرة الغربية وقريتي التي تحيط بي[1]".

إن البيت عاجز عن تقديم الدفء والراحة، فهو مكان للضرب والإهانة والتعذيب، لكل الأفراد، مما يجعل الابنة تفقد إحساسها تجاهه، ليصير مكاناً متماهياً مع ملامح الأب القاسية، "منظره يذكرني بالسقف الذي حفظت شقوقه من طول بقائي ممددة تحته[2]"، فالغرفة الغربية في هذا المنزل، تمثل سجن السلطة الانفرادي ومكان النفي والقهر النفسي "نفاني إلى الحجرة الغربية وأغلق علي الباب[3]".ولكن هذا السجن يمثل حالة انفراد بالذات، ومحاولة لتفجير الألم على شكل بكاء، ولكن حجم الألم المتراكم لا يُنفَسّ عنه بطرق البشر العادية، فتتوهُ الذات في عوالمها، بمحاولة للنفاذ من الظلمة تجاه مجهول، ونور قد يخترق الظلام على شكل حلم، "أحاول تخيّل ثقب يسحبني إليه، يحوّلني إلى ظلام عسى أن ينير لي نور قادم من مجاهيل الأرض[4]".

والمنزل بغرفته الغربية، يتحول من سجن إلى مقبرة مليئة بالوحشة، والغربة تستشعر بها الذات أعلى درجات الغربة والقهر، "لبدت في الحجرة الغربية التي كنت فترة أفضل سكن المقابر على سكنها. حجرة مليئة بصدى ميتاتي المتكررة التي عجنتني وشكلتني وجعلتني أبصر البهجة الخفية التي لا يبصرها الأصحاء، والسعداء والمرتاحون،

---

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ١٤.

(٢) المصدر السابق، ص ١٩.

(٣) المصدر نفسه، ص١٠٦.

(٤) المصدر نفسه، ص١٠٦.

حجرة القلق والشك، التي حولت إيماني شكا، وضعفي قوة، وتراجعي تقدماً، يحق لي أن أسميها اليوم حجرة اليقين الذي يقود إلى الجنون[1].

فالسجن يتحول إلى مكان يساعد على الانغلاق حول الذات وصفاء الذهن، مثل لحظة صوفية تصنع الوعي، وتقود الإنسان إلى تجاوز المسلمات ليصنع تمرداً، يقود إلى التوهج والانعتاق رغم بعض الوجع الذي تبذل الذات جهدها، لمحوه من الذاكرة، لحظة رحيل السلطة المطلقة، وتوجه رمزها إلى الموت. فالسجن بعذابه وقهره ووحشته وأساليب التعذيب والقهر النفسي المتعددة فيه، تحوّل إلى طريق يقودُ الروح والذات إلى الانطلاق والتحرر.

يقول جاستون باشلار "لقد أرست المنظومة المعرفية الذكورية قواعد واضحة حددت أماكن وجود النساء والمساحة الخاصة بهن المترل، وهي منظومة تربط المترل بسلسلة من التداعيات والمفاهيم التي تتمحور حولها حياة المرأة، أو بتعبير آخر هي التي تشكل هوية المرأة في رعاية الأبناء وشرف البنات ..... وأخيراً، الإنكار المطلق لتفرد الذات الأنثوية[2]".

ومن هنا، ونتيجة لوعي الذات عند عفاف بطاينة، اتخذت من سجن السلطة لحظة صفاء للانعتاق.

---

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ١٣.

(٢) إسماعيل، عز الدين : نقد الثقافي والنقد النسوي، مطابع المنارة، الجيزة، ٢٠٠٣، ص٣٤٤.

١:٦شرف العائلة:

١:٦:١مثلث السلطة والجسد والانعتاق :

"يرتبط جسد المرأة في المجتمع..... ارتباطاً وثيقاً بظروف وجوده، جسد شكلته التقاليد، وأخضعته القوانين، وحاصرته الضغوط التاريخية، والثقافية والمادية، أسير علاقات عائلية، يظل متحجباً ومختفياً، ولا يبرز إلا من خلال التمثلات الاجتماعية[١]".

والرواية النسوية، تنقل صورة واضحة الملامح للنظرة الأبوية تجاه جسد المرأة، والمحاطة بقوانين الممنوع والمرغوب، من خلال تنشئتها تنشئة تقوم على تقبل الخضوع، والإحساس بدونية جسدها، وحصره في وظائفه البيولوجية التي تفرضها هيمنة الذكور الذين يمثل الأب سلطتهم في الأسرة، مما يتسبب في تدني الذات لدى الأنثى الناتج عن انحطاط تقديرها اجتماعياً، حيث "تربى البنت العربية على وسواس فقدان البكارة، وضمن إدراك للهدف المنشود من حياتها، ونعني به الزواج، وضمن احترام مطلق للقوانين المفروضة عليها من طرف الذكور لكونها تمثل خطراً مستمراً، لا تتخلص منه الأسرة إلا بزواجها[٢]". وضمن هذا الوسواس، ينشأ الصراع بين أضلاع المثلث؛ فالسلطة الأبوية تعمل على حصر الذات الأنثوية داخل جسدها دون الاهتمام بتحقيق إنسانيتها كون هذا الجسد معدّا للإغواء والخطايا التي تمس شرف العائلة والذكور الذين نصبّهم المجتمع الذكوري حماة للشرف، يفرضون القيود ويحكمون الرقابة على جسد الأنثى التي قد تخضع في شكل ما، لهذه السلطة، ثم تحاول استعادة ذاتها في الروايات النسوية المعاصرة بالدخول، في معركة السلطة بحثاً عن انعتاق الذات.

---

(١) الساعاتي، سامية حسن : علم اجتماع المرأة، مطابع الهيئة المصرية العامة، مصر، ٢٠٠٢، ص٢٦٦.

(٢) مزمار، علي : صورة المرأة، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص١٠٨.

والشرف الذكوري، يتمثل بعلاقة المرأة الجسدية مع الرجل، خارج إطارها الشرعي إذ تبذل السلطة جهداً كبيراً لإبعاد المرأة عن الذكر حماية لعذريتها رمزاً للشرف الواجب تواجده عند الزواج. ففي "الميراث" للروائية سحر خليفة، يتعرض الأب لازمة الشرف، بسبب ابنته التي تواجه صراعاً في الهوية، وازدواجاً في الأخلاق، نتيجة لنشأتها في الغرب، وتدفع الابنة نتائج ذلك عند خطئها، تقول: "جرني إلى المطبخ، وجسمي ملطخ بقطع الزجاج والمربى وبقع الدم، شد شعري وصاح بأعلى صوته "يا بنت الكلب والله لأشرب من دمك[1]".

فالأب وإن كان سبباً في هذا الازدواج، وهذه النشأة، يحاول قتل ابنته دفاعاً عن شرف الأسرة والرجولة، وعندما يفشل لضعف مفاهيم المجتمع الأبوي داخل إطار مجتمع مختلف الثقافة كالغرب؛ تصدر السلطة المُهانة حكماً بإبعاد الابنة وحرمانها من روحها المتمثلة بخسارة دفته الشرقي داخل مجتمع غريب. فغياب الأب المتعمد، يخلق أزمة للذات تتعلق بالهوية، وبتأثير فعل نكوصي دائم إلى الماضي والطفولة، حيث يتواجد الأب، فيحضر الصراع القائم في انتمائها إلى الشرق أم الغرب، رغم كثير من نجاحات الذات أكاديمياً واجتماعياً، تظل خاوية، بافتقاد الأب الذي ابتعد، بسبب مفاهيمه الشرقية عن الشرف، بينما لا تصدق الذات الصغيرة قدرته على قتلها، لتعلقها بنموذجه. وجهلاً منها للمفاهيم الأبوية المتعلقة بالشرف، فتقول مندهشة : "لم يعد أبي بل بات رجلاً غريباً تماماً "بدأ أكبر من عمره وبشرته أكثر سمرة لم أصدق إنه ينوي قتلي فعلاً فقد كان الحب بيننا عميقاً[2]".

ويتفاقم هذا الصراع بجانبيه المادي والنفسي، بين الأب والابنة مصحوباً بمحاولة قتلها وعدم تصديقها لذلك، ولا يتوقف إلا بتدخل الجدة الغربية التي تحتال بدبلوماسية

---

(١) خليفة، سحر: الميراث، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص٢٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٣.

غربية، على مفاهيم الشرف الشرقية الضبابية في ذهنها، بقولها : "أنت روح على جماعتك وبلّغهم انك ذبحتها، وأنك رجال"[1]، "بعد أن تطلق عليه النار؛ فيصاب الأب بالإذلال والانكسار الذي لا تحتمله سلطته الذكورية، مما يحيل ملامحه إلى صورة تحرّك إحساس الذات الأنثوية بالذنب تجاه الأنا الأعلى الذي يمثله الأب، بقصصه وتعاليمه الدينية التي لم تستطع الفتاة فهمها، "أغاني والدي وتلك الآية التي كان من المفروض أن تحميني من أثر الفاعل والمفعول، لكنها لم تفعل لأني ببساطة لم أفهم معنى الكلمات، و لم أتعرف معنى الكلمات، و لم أتذوق طعم اللحن[2]".

ويزداد ألم الذات في صراعها مع أضلاع المثلث أمام مشهد الأب المنكسر نفسياً، فتقول "زينة : "لم أنس منظره وهو يقطع الممر، ذراعه مربوطة إلى عنقه وظهره محني تحت وطأة عار تراكم من آلاف السنين، صحت بأعلى صوتي: سامحني بابا[3]". "كان الإحساس بالذنب والخزي والخوف والشفقة والضياع يجمّد بفكري"[4]. وتظل الذات متعبة، تحن إلى الماضي، حيث يتواجد الأب تحت وطأة القهر النفسي بحكم الأبعاد، ولا تهدأ إلا بلقاء الأب، ومواجهة ذكريات الماضي، بحثاً عن الهوية.

وفي حكاية "زهرة" لحنان الشيخ، تفقد الابنة عذريتها، بسبب حالة لاواعية في داخلها، تشعر من خلالها، أنها امتداد للأم المخطئة- كونها أنثى في مجتمع أبوي- والمتسببة بكثير من العنف الصادر عن الأب، لتظل الذات تحمل الخوف من افتضاح أمرها، إلى أن يسبب لها الماضي والخوف من السلطة عصاباً واضطراباً، يقودها إلى الفِرار بجسدها المخطئ الذي تربت على الإحساس بدمامته ودونيته من قبل الأبوين،

---

(١) خليفة، سحر: الميراث، ص ٢٥.

(٢) المصدر السابق ، ص ١٨.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٥.

(٤) المصدر نفسه، ص ٣٥.

ليمثل تشوه ملامحه صورة لتشوّه المجتمع بدمامله وأمراضه. مما ينتهك الذات في صراعها مع السلطة التي تتخذ من حصار الجسد وسيلتها الأولى لمد هيمنتها، والحيلولة دون الانعتاق الذي تحاول الذات تحقيقه.

تقول "زهرة" : "تصورت والدي ببذلته الكاكية وشاربي هتلر يجرني من الفراش إلى المطبخ حتى يستنطقني عن مالك[1]"، وهذا المشهد مشابه لمشهد ضرب الأم عند افتضاح أمرها، فالخوف من أب يجعلها تتقمص دور الأم وردود أفعالها، يتصاعد إلى ذروته عند تحوله إلى خوف نفسي وإحساس بالذنب تجاه الأنا الأعلى المتمثل بالأب" كيف تحولت زهرة من فتاة صامتة إلى امرأة داهية، فهي تخاف من اهتزاز صورتها أمامه وكما ورد، "على الصعيد النفساني الفردي تكمن سلطة الأنا الأعلى التي ليست سوى التمثل اللاوعي للسلطة الأبوية تتحول إلى شكل أنا أعلى – أي جزء لا يتجزأ من شخصية الفرد"[2]".

والابنة تخاف من قتله لها على جريمة فقدان العذرية، "تمددت و لم أشعر إلا أني كغيري من البنات، والدي متعصبان ولكن ما أن تدنو صورة والدي، حتى أتكهرب، وأتأكد انه سيذبحني.... إنه إنسان قابل لأن يفصل رقبتي عن جسمي[3]".

وزهرة لم تجانب الصواب في مخيلتها، "فإذا ما فقدت الفتاة العربية عذريتها وإن كان اغتصاباً رغم أنفها، فإنها تصبح فتاة بغير عذرية، أو بغير شرف، وإن شرف الأسرة وعرضها أصبح في الأرض، وعلى رجال الأسرة أن يستردوا شرفهم الضائع

(١) الشيخ، حنان: حكاية زهرة، ص ٢٣.

(٢) مكي، عباس؛ حطب، زهير : السلطة الأبوية والشباب، ص ٧٣.

(٣) الشيخ، حنان: حكاية زهرة، ص ٣٥.

في الأرض، أما بقتل الفتاة أو بكتمان الأمر أو تزويجها في السر[1]"، مما يتسبب في تدمير الذات كلياً.

وعند عفاف بطاينة، في "خارج الجسد"، يشكّل الجسد عالم الأب الذي يمارس قمعه وعنفه فوقه، يحاصره بالحجاب، وبأسوار المترل، وبخيزرانيته، وعندما يشتبه بعلاقة ابنته البريئة بصادق، يقوم بإذلال الجسد وقهره، وانتهاك خصوصيته بالضرب العنيف والقهر النفسي، بإرسالها إلى طبيب للتأكد من عذريتها، وانتهاء بقرارات قسرية تحول دون تحقيق الذات وحلم الجامعة، واللجوء للتجريح اللفظي، ليتحول الجسد المحاصر بمفاهيم العار والجنس والدّونية إلى سجن يصنعه المجتمع الذكوري، ويمسك الأب بمفاتيحه وتعبّر "منى" عن خوفها : "صراخ فتيات كبيرات لا أعرف أسماءهن أو وجوههن تصل دمي، دمهن الدافئ الذي سال على أيدي ذكور عوائلهن يختلط بدمي أخاف أن تشتبك عظامي بعظامهن وأن يكون مصيري مثل مصيرهن"[2]. "سيقطع رأسي مثلما يقطع رؤوس الخراف الأعياد، وقد يغسل يديه ووجهه بالدم، ويخرج أمام أهل القرية ليثبت لهم فحولته[3]".

ويزداد الصراع مع محاولات الذات البحث عن نفسها، والمطالبة بإنسانيتها أمام محاولات السلطة لقهر جسدها وتحطيمه، "ثلاثة أيام، وأنا ممددة فوق الفراش في بيت عمي، كل يوم يتحول جسدي إلى طيف مختلف، مزيج من الألوان... يحيط بالجروح والتشققات، أصر أبو منصور، على زيارة الطبيب وحصولها على تقرير طبي، يؤكد أنها ما زالت عذراء..... وإلا فلن يبقيها على قيد الحياة"[4].

---

(١) السعداوي، نوال : المرأة والصراع النفسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص٥٩.

(٢) بطاينة، عفاف: خارج الجسد، ص ٣٨.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٩.

(٤) المصدر نفسه، ص٤٣.

فتصرخ الذات احتجاجاً بعد طول المعاناة التي تثير في داخلها كثيراً من الأسئلة الوجودية دفاعا عن إنسانيتها، صرخة تعبّر عن صوت كلّ النساء العربيات اللاتي تمثل مني كما رسمتها الروائية- صورة لمجموعة كبيرة منهن، "غشاء يقرر مصيري، أردت أن أدخل أصابعي في فرجي وأمزق الغشاء وليكن الموت مصيري، أردت أن انـتقم مـن والدي كنت أعرف أن الغشاء سيضع رأسه في التراب[1]".

٧:١ العبـــور:

إن رحلة الذات الأنثوية ومعاناتها في البحث عن وجودها وإنسانيتها في مواجهة السلطة الأبوية، وفي أثناء مواجهتها للقهر الجسديّ والنفسيّ من الأب، وممثلي سـلطته من الرجال والنساء، أحياناً. تجعل الذات تحتاج إلى ملجأ ومتنفس، يُعبر بها إلى الجانب الآخر، للنجاة من العذاب والمعاناة. وهذا العبور، قد يكون نفـسياً، كمـا هـو في "الميراث"، وقد يكون هروبا جسدياً ، فيما يطلق عليه لفظة "الانتحار"، كما هـو في محاولات زهرة في رواية "حكاية زهرة" و"مني" في "خارج الجسد".

ففي "الميراث"، تبدأ البطلة قصّ غربة الذات ومعاناتها، "مـع الأيـام صـارت الفجوة أوسع حتى تعبت من الوحشة وبت أحنّ إلى الماضي... إيجاد ذاتي من خـلال البحث ما كان إلا بديلاً.. ما عاد هنالك مفر من الاعتراف بأبي، لن أهدأ أو أرتـاح حتى أعود إلى الماضي، إلى ما ضاع[2]". إن عبور المعاناة في "الميراث"، ومواجهة غربـة الذات، لم يكن ممكناً إلا بالعودة إلى الماضي الممثل بالأب، بحثاً عن الهويـة وحقيقـة الإحساس الإنساني، للتخلص من الغربة الداخلية، ولذلك، كان العبور نحـو الـشرق حيث يتواجد الأب، إذ تخوض الذات الباحثة عن هوية عبوراً للإنقاذ، والبدء من جديد في العالم نفسه، وليس عبوراً للهرب من هذا العالم المعروف إلى آخر مجهول، كمـا في

(١) بطاينة، عفاف: خارج الجسد، ص ٤٤.

(٢) خليفة، سحر : الميراث، ص٣١.

الروايتين الأخريين، ولذلك نجد في النهاية فرح الذات بنفسها، فتقول : "عرفت سّر مجيئي، قد جئت هنا لأبعث حية، لتعود لقلبي خفقاته، هنا ألملم إحساسي أعود لأحيا دنياهم، هنا يحبون من الأعماق والقلب يقدم قربانا على مذبح نكران الذات"(١).

"لأني وجدت إحساسي(٢)". فالعبور في الميراث كان اختياراً، أوصل الذات إلى النجاة. أما في "حكاية زهرة"، فالعبور اضطراري ناتج عن تصاعد الأزمة لفقدان الابنة عذريتها، فيأتي العبور مهربا يتمثل بالانتحار، وكما قال خليل الشيخ : الانتحار "قد يعقب أزمة حادة يقف المنتحر عاجزاً عن مواجهتها، الأمر الذي يجعله عدوانياً تجاه الذات على نحو يفضي إلى قتلها"(٣).

فزهرة عصابية بوصفها امتداداً لذات الأم المخطئة في مواجهة السلطة الأبوية، وبعد أن كانت الأم قد أقدمت على محاولة للانتحار أمام عجزها، عن مواجهة جبروت السلطة المطلقة، وبالتالي فإنّ العقل اللاوعي، يجعلها تلجأ إلى مهرب الانتحار عبورا للذات من الألم إلى عالم، ربما يكون أفضل من المواجهة.

وزهرة تحاول الهرب والعبور مرتين؛ الأولى عندما يفضّ مالك عذريتها وخوفا من افتضاح أمرها الذي يقودها للهرب إلى أفريقيا، ثم اصطدامها بتشوه الخال المثالي، والذي يتماهى في مخيلتها بصورة الأب، وبقية الرجال، ونظرتهم الشبقية تجاه جسدها، مما يصعّد عصابها وغربة الذات "أخذت أبحث عني و لم أجدني"(٤). فلا تجد ملجأ سوى الحمام الذي يشكل عالمها الخاص، حيث تتحرّر، وتمارس عبورها الاضطراري للتخلص من الوجع، آخذة شكل التقوقع الجنيني حنيناً إلى رحم الأم حيث السكينة، وتروي

---

(١) خليفة، سحر : الميراث، ص ٦٣.

(٢) المصدر السابق، ص .

(٣) الشيخ، خليل : الانتحار في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧، ص٤٩.

(٤) الشيخ، حنان : حكاية زهرة، ص ٣٨.

"زهرة" ذلك بقولها : "أمسك رأسي بين يدي حتى أتقوقع داخل هذه الجدران.... ولا أعرف كم مضى من الوقت عندما رأيت الباب محطما... وخالي يلحق بـــه.... شـــو عملت بحالك؟ ..... وبعد وقت وجدت نفسي في السرير وخالي مـــع رجـــل آخـــر واقفان، ثم شعرت بألم في يدي لكني لم أعرفها"[1].

وتكرر زهرة محاولتها، حين تفاجأ بعجزها، عند حملها من القناص فترة الحرب، فتفكر في الموت كحل لإنقاذ نفسها وأسرتها. وزهرة التي تمكنها الحرب من امتلاك جزء من حريتها واختيارها، يصبح عبورها زمن الحرب أكثر إحساساً بالمسؤولية؛ فهي تفكر في وضع الأسرة ومواقفها بعد موتها، وفي تحول موتها إلى فضيحة اجتماعية، إلى أن تصل لحل بديل للأزمة، مما يدلّ على نضج جزئي للذات العاجزة. "أحمي نفسي لماذا أحميها، وأنا سأقتلها بعد قليل، الانتقال مع سم الانتحار إلى حيث يريد أن يأخذها... وإذا مت أنا، اختفت معي حتى الذكريات وأحمد هل سيبكي، أم كون زهرة ممددة فوق سرير لا أهمية لأي شيء فوق الأرض، لكن ألن ينتبه الطبيب إلى تكور بطني الخفيف[2]". وزهرة تحمل قلقا مما سيقال بعدها، رغم إحباطها، "إذا انتحرت سيعرف الجميع أني حبلى، ما هم؟ عندما يعرفون أكون ممدّده على السرير، وبعد قليل تحت التراب[3]".

وزهرة في عبورها ترى أنها بقرارها، تتفوق على الجميع، فتقول : "ما الفرق بين لحظتي ولحظاته الآجلة، ربما لحظتي هي الأصعب، لأني أنا قررتها، وهيـــأت لهـــا، وإن كلفتني خوفاً ضبط صدري كمكواة حامية، لكني وصلت إلى القرار، بعد أن حاسبت

---

(١) الشيخ، حنان : حكاية زهرة، ص ٣٩.
(٢) المصدر السابق، ص ٢٣٠.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢٢٩.

حياتي، وبعد أن أتممت سجلاتي[1]". "علي أن أغلق باب غرفتي وأسف الحبوب البيضاء وعند الصباح يكون قد انتهى كل شيء وتطوى صفحتي مع طمرهم للتراب فوقي"[2].

ويرى خليل الشيخ أن الانتحار في مثل هذه المواقف، "يؤكد على صعيد تعاطف الكتاب معها، هذا التعاطف الممزوج بإدانة المجتمع في أغلب الأحوال، لهذا يجيء فعل الانتحار عند المرأة ليكفر عن ذنبها[3]".

وعند بطلة "خارج الجسد" فإن الانتحار ليس تهالك الذات وانهيارها، بقدر ما هو عبورها نحو حالة القوة وتحقيق الذات في الموت[4]". فقهر الذات وتعذيبها على يد الأب، وممثليه كالأم والزوج، وانتهاء بالدّجال الذي أنهك جسدها ضرباً لإخضاعها، بأمر من ممثلي السلطة مما يقودها إلى محاولة انتحار فاشلة، تزيد من عنف السلطة وغضبها عليها دفاعاً عن سمعة وشرف العائلة الأبوية التي تواجه إحراج الانتماء الاجتماعي. "أخرجت جميع الأدوية الموجودة في الثلاجة والأدراج، وضعت محتوياتها في وعاء كبير وخلطتها، كنت جائعة وعطشة، ووجدت في هذا الخليط طلبي، التهمته وأنا أبصق على وجه الحياة، وأتشوق لوجه الموت راحة عارمة، تتسارع إلى قدمي ويدي ورأسي... امتلأت بالأمان جسدي يجف ويسبح في الفضاء، ويترك فوق الأرض بقايا هموم[5]".

ويتحول العبور هنا، مهرباً إلى الحرية والراحة والانطلاق من سجون الأرض التي صنعتها السلطة، وأبت عليها المغادرة إلا بمزيد من المواجهة، لتحرّر الذات، وإعتاقها من الألم عبر أطوار من المعاناة ، يعد فشل محاولة العبور هذه.

---

(١) الشيخ، حنان : حكاية زهرة، ص ٢٣١.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٣٥.

(٣) الشيخ، خليل : الانتحار في الأدب العربي، ص٥١.

(٤) الحميدي، جاسم أحمد، المرأة في كتابتها، ص٥٥.

(٥) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ١٦٢.

السلطة الآفلـــــة :

تبدأ سلطة الأب الحاضرة بقوة داخل الأعمال الروائيـة النـسوية بـسلبياته، أو إيجابياته بالأفول، ليبدأ امتداد الذات الأنثوية واستقلالها، وانعتاقها مـن القيـود الـتي أحكمتها السلطة الأبوية؛ فتتخلص الذات من دونيتها ، وتبحث عن تفردها ومكانهـا ولو على مستوى نفسيّ ضيّق.

وأفول السلطة في بعض النماذج الروائية، يرتبط بأسـباب طبيعيـة بيولوجيـة، كالمرض والشيخوخة، كما في "خارج الجسد" "والمـيراث"، وبأسـباب اجتماعيـة وسياسية كما في، "حكاية زهرة". إذ تبدأ السلطة المطلقة، الـتي يمثلـها الأب، فتـرة الحروب الداخلية اللبنانية، ونتيجة للاضطهاد السياسي للإنسان، الذي قد يقتل لمجـرد تواجده في الشارع، إضافة إلى ما تتطلبه ظروف الحرب القاسية من أولويـات، تجعـل الأب يستشعر اضمحلال سلطته، محاصراً بقلة الحيلة، ومتمـسكاً بلباسـه، وملامحـه المتجهمة لإقناع النفس بالتواجد رغم ملامح الأفول والضعف.

وتستشعر الذات الأنثوية هذا الأفول، فتبدأ بالانعتاق من الخوف، والبحث عـن اختيارها وإنسانيتها المرهقة؛ ليصير حصار الحرب درب انعتاق من الجـسد المحاصـر بمفاهيم العذرية والدمامة، إذ تغيب الأعراف والتقاليد، وتصير زهرة إنسانة، كغيرهـا، تحس بانفعالات، وتمارس لذة اختيارية دون أن تفر خوفاً من السلطة إلى داخل حمـام، كما في الماضي، حين تختار" القناص" -الذي يفترض به، أن يكون سـجاناً- طريقـاً مشوّهاً لتحررها من الخوف زمن الحرب، تقول : "نبت أمامي والدي، لكن نبت هذه المرة هزيلاً، بلا شعر فوق صدره ، وبلا شاربي هتلر، وبلا ساعة في بنطلونه، لم أعـد أراه فوق أمي يضربها، وصوته لم يعد صوت الرّعد المهدّد" (١).

---

(١) الشيخ، حنان : حكاية زهرة، ص١٧٨.

إذ يصير الأب غائباً بملامحه الشكلية الرجولية التي كانت تختزنها الذات خوفاً ورعباً، إضافة إلى الذكريات المشوهة، وما بها من صور عنف الأب تجاه الأم، وكأن هذا التحرّر النفسي، يدفعها لإطلاق صرخة لذة، في علاقتها الجسدية معه، تدلل على انعتاق للأسير من السلطة، ليبدأ الحياة، "صرختي امتدت كبركان يقذف حمماً، وأتربة نارية، يفجر كلّ داخله بالرماد الخطر، وبالغبار الخائف فوق أيامي الماضية، باب عيادة الدكتور شوقي....."[1]. فاستذكار الماضي المشوه بتفاصيله، كحزام الأب وجسده المُشعَّر وضربه للأم، ونظرات الشك في عينيه، بغضه وتجهمه، تأتي لتغسل "زهرة" من الماضي ، لتطلق صرخة في وجه الخوف من أبيها، وتصير صرخة لتحقيق الذات والرغبات الممنوعة، "صرختي كان فيها جنون الماضي، عندما كنت أشعر أني أريد المزيد من الطعام والكلام والضحك، ولكن والدي والجيران والجدران، كانوا يخففون من حدة طلبي"[2]. والمفارقة المثيرة للضحك والحزن أن الذات لا تستعيد إنسانيتها إلا عن طريق الموت والحرب التي تشكل لها نجاة نفسية غريبة، فتتساءل : "لماذا عدت مرتاحة في هذه الحرب" .. أنا في حالة اطمئنان عاد صوت القذائف... يهدهدني، ويجعلني أنام، والحرب تجعلني أعيش في سور نجاة أبدي"[3]

والذات واعية هنا، كما لم تكن قبلاً، تتمسك بالقناص وبالحرب دون إحساس بالخوف، فتنطلق ذاتها، ويغادرها الأب إلى ضعفه، "لم أتشبث بظهر رجل بينما أتشبث بظهر القناص، لماذا هو الذي جعلني أضحك في سري على خوفي من والدي"[4]. "أسمع الآن رصاصاً، ومع ذلك لا أشعر بالخوف، فالحرب جعلت فوارق الجمال والمال

---

(١) الشيخ، حنان : حكاية زهرة، ص١٧٩.
(٢) المصدر السابق، ص ١٨٢.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٨٩.
(٤) المصدر نفسه، ص ١٧٨.

والخوف والتقاليد تترزي مع الجثث المترزية، وأتساءل هل كان على الحرب أن تطل بكل وطأتها... بكل خرابها حتى تعيدني إنسانه طبيعية لا أتقوقع انزوي بالحمام"[1].

والذات الواعية والباحثة عن كينونتها تستشعر انتهاء حربها النفسية، في حين تبدأ حرب الناس السياسية. ويقودها انعتاقها الجسدي، وإن كان باختيار مشوه، أملته النشأة المشوهة بعذاباتها المختلفة، لتتحدى الأب بصراحة في الحرب، تواجه بها ذاتها في رحلة الانعتاق، "لقد جاءت الحرب والدي أتسمع؟ وها أنا ممدّده.. اللذة تتدفق على مرة ثانية وثالثة حتى المئة ... هذه الحرب جعلتني أتوثب وأهدأ وكل الصفات المحسوبة على الإنسان..."[2]. ولعل هذه اللّذة التي تتفجر على شكل صرخات جسدية، ما هي إلا لذة التحرّر والاختيار، واستشعار أفول السلطة، ولكن الظروف السياسية المشوهة، والاجتماعية التي حاصرت نشأتها، تقودها من محاولة الانعتاق إلى الموت.

وفي "الميراث"، يكون الأفول ناتجاً عن المرض والشيخوخة، كأسباب بيولوجية يصاحبها وعي الذات بهويتها طريقاً للانعتاق، ضمن لحظات مواجهة للأبوة المبعدة الغائبة، واستحضار أجزاء الذات الموزعة بين الطفولة والحاضر والمستقبل على شكل مزق لا تتوحد إلا لحظة المواجهة، وما بها من مقارنات وتساؤلات، "لم أر إلا هيكل إنسان، له عينان واسعتان وجلد وشعر وبالأحرى بقايا شعر، كانت عيناه جامدتين بلا حركة، وبلا معنى وما كان يدهش إطلاقاً... انحنيت لأقبله فهالني أنه قادر على التنفس، وكانت رائحته مزيجاً من يود ومن بودرة الأطفال... فأحسست بظلمة وبدوخة"[3].

---

(١) الشيخ، حنان : حكاية زهرة، ص ١٩٢.

(٢) المصدر السابق، ص ١٩٣.

(٣) خليفة، سحر: الميراث، ص٥٣.

ولعل هذه "الدوخة" ناجمة عن صدمة الذات الأولى به، انطلاقاً للميلاد والكينيونة، فالمرض حوّل الوالد إلى ملامح مرهقة، لا تتناسب مع ملامح الرجولة، ودفء الشرق العالق في طفولة الابنة، فتزداد انفعالاتها لحظة تنفس الوالد الذي حكم عليها بالأبعاد، تقول : "كنت محرجة ومرتبكة، كان إحساسي متبلداً، فكري مشتتاً... فوقفت مكاني أتأمله بصمت وجمود، ولم يلح لي في وجه الوالد أنه عرفني، أو استوعب معنى وجودي.. ووقفت جانباً أستعيد توازني"(١). واستعادة التوازن تبدأ بإطلاق الأسئلة للتعرف على هوية الوالد؛ عمله، وعلاقاته وزوجته، وملامح الشرق العالقة به، ولكن صورته في المستشفى تضغط على كل الصور والذكريات الجميلة، تتحوّل إلى مجرّد ميراث لجثة بمضمونها النفسي، لدى الذات الباحثة عن دفء الأب وشرفه، "هذا الرجل، هذا المريض، هذا العاجز كان مشلولاً بلا حركة"... إذن فهذا هو الميراث"(٢) "ملامح الوالد ولّن ذهبت مني، غابت عني ثم تلاشت وهو تلاشى"(٣).

وتستمر الذات في محاولاتها لفهم الأب، والتقارب معه، لتبدأ الذات بالإدراك؛ فالحنين إلى الوالد كان حنيناً للماضي مشوّهاً بفعل الأبعاد والانفصال عنه، فالمشاعر متضاربة، والاتصال مقطوع، لأن الأب صاحب الحكايات الشرقية الدافئة في الماضي، تحوّل إلى مجرد رجل ضعيف، ولا تجد الذات انعتاقاً من ماضيها، ولا تتفرّد بفهم كينونتها إلا بموته. وتشرح زينه حالتها النفسية بقولها : "كنتُ وحدي مع الوالد... وبقيت وحدي، والذكرى حنين القلب، ما كان لدي من تذكار كان خليطاً، مزقاً من صور... خليط مشاعر، حين بعدنا كان بعيداً، حين اقتربنا ... كان التيار الإنساني في حالة قطع، فكيف أحس بالتيار من غير كلام... والرجل المسجى أمامي ليس

---

(١) خليفة، سحر: الميراث، ص٥٣.

(٢) المصدر السابق، ص٥٤.

(٣) المصدر نفسه، ص٥١.

الوالد، بل هو جثة... هذا الميت وعيون الزجاج وهو الماضي، أو صوت الماضي في الحاضر"[1]. "أبي في بروكلين كان أبي، أما هنا في المستشفى فما كان أكثر من جثه"[2] وتتحدث الذات عن الوالد لحظة موته كرجل غريب لا تعرفه" لم أشعر قط أذاك الرجل هو أبي؟... ليس الوالد قطعاً ليس الوالد"[3].

وتأتي صدمة الرفض الثانية، بمدلولها النفسي، والمتمثلة بموته، ليكون الدّرب الذي يجعل الذات تنخرط في الشرق وتجاربه، كونه عالم الوالد، ثم لتستعيد إنسانيتها وهويتها التي ما كانت غير مزِق صور، "مسحت دموعي لأول مرة منذ سنوات فقد اكتشفت إحساسي"[4].

وفي خارج الجسد" يأتي الأفول بسبب الشيخوخة والتقدم في السن؛ فالأب الضعيف المريض يقف لحظة أفول سلطته، بمواجهة الذات الأنثوية التي مارس أكبر قهره وعنفه عليها زمن قوته، لتعيش الأنثى وجع الذاكرة، وقهر محطات حياتها أمام صورة هشة لرجل عجوز يأكله المرض، ويغطيه اصفرار الوجه والشعر الأبيض، محطماً مكسّراً أمام ذكريات ماضٍ عاشه وحيداً، بلا دفء أشخاص يمثّلون أسرته، ويقفون اليوم أمام جثته، يمتلئون بحقد الضحايا تجاه السجّان.

والذات التي خاضت تجربة الحرية وعانت قهرها، تقف أمَام الأب تمتلئ حزناً مختلطاً بجزئياته، على إنسان ما كانه الوالد، "أبكي في نفسي حضور إنسان كان من الممكن أن يكون أباً أو رفيقاً أو حبيباً.[5] "أي رباط كان بيننا، وأنا التي تمنيت وأد

(١) خليفة، سحر : الميراث، ص ٥٨.
(٢) المصدر السابق، ص ٥٩.
(٣) المصدر نفسه، ص ٧٢.
(٤) المصدر نفسه، ص ٣١٧.
(٥) بطاينة، عفاف: خارج الجسد، ص، ٨.

لفظة الأبوة من قواميس كل اللغات"(١). فالبكاء افتقاد لرجل متخيّل، تمنت الذات لو كان الأب عليه؛ لتكون لحظة الموت لحظة مراجعة وتطهير، تمهيداً للانعتاق، تقول "مني" : "أنظر إلى ملامحه الهادئة اللامبالية الآن، وأعرف أن ما سكنني عمراً، يسكنه الآن، ولعله يعرف أن فرصته قد جاءت... ليطهّر عقله من عكر الناس وزلل أفواههم(٢)، "ستنال أمانيك يا أبي وقد يساعدكِ المرض أو أصابع حقد أو لمسه امرأة كما ساعدتني أصابع ستبورات على الانعتاق من أسوارك النفسية التي فرضتها علي"(٣).

وتنقلب صورة الماضي لحظة الأفول، بمواجهة نفسية بين الأب وابنته، يصير بها الأب خائفاً من المواجهة أمام عطف الابنة وقبلاتها، " تراجعت قوتي أمام حنيني لصوته، وكلماته وأبوته،... لثمت يده قبلت عينه، وهربت من أدراج ذاكرتي التي انفتحت... ملوثة حزينة وجبارة"، ويقول الأب : "شفافية قلبها عبرت إلى قلبي المفتوح وعالجت جراحه.. يا الله كم وددت ضم ابنتي، خفت أن نقترب أكثر، فتجبرني على رؤية خشونتي وجبروتي"(٤).

فيصير الأفول مرآة، يواجه الأب ذاته وماضيه فيها، ولحظةً تواجه بها الذات الأنثوية سجانها بلا خوف،وما يتداخل في ذلك من وجع الذاكرة"، أنظر إلى وجهه الهزيل فلا أجد علامات الخوف فوقه، كأنه مضطر لإخفاء خوفه، كما اضطررنا لإخفاء خوفنا من قبل"(٥).

---

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد ، ص٩.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠.

(٣) المصدر نفسه، ص١٠.

(٤) المصدر نفسه، ص١٣.

(٥) المصدر نفسه، ص١٢.

والاقتراب بين الذاتين، لم يعد ممكناً إلا بشكله الصامت، وكأن فرصة الأبـوة الحقيقية قد انتهت، "ضممتُ والدي بين جفني، ووعدته برعايته، سمعته يقول دون أن ينطق" ديري بالك عحالك يا بابا "[1]، والذات الأنثوية المدركة لهذا البعـد، تـدرك، أيضاً، أن الأب ذاكرة من القهر لا يمكن تجاوزها والبدء بدونها، أمام اشـتياق لأب لم يكن، ولم يعد موجوداً، "وكان أمس ورائي، وكان البارحة ورائي، وها هـو اليـوم ورائي، أهو قدري أن يبقى والدي ورائي، وإن كان صامتاً أم أن حضور أبي الحقيقـي والمتوهم اختيار"[2].

وتستشعر الابنة تفوقها عند عجز الأب عن الرفض، أو الموافقة، مقارنة بالماضـي وأمام تحديها له، "قلت له أحببتُ رجلاً ليس يشبهه أحد، وأني أعيش معه تحت سقف واحد بلا عهود ومواثيق اتسعت عينا أبي، وارتعشت شفتاه، طلبت منه أن يهدأ نام يا خسارة العمر اللي عشته عالفاضي"[3]، ليصير التحرّر جسديّاً وفكريّاً وروحيّـاً مـن السلطة ومفاهيمها الأبوية العاجزة في الحاضر، فيصير موت الأب مجرد لحظة تملأ نفسها بصور ميتات الماضي، "شعرت بألم فوق ماضٍ قبيح وأبوه ميته وأنا أسمع أمـي تعلـن موت أبي من غير دموع، ومن غير أسف، بقي أبي بعيداً عني حتى في وفاته"[4].

وهنا تعلن الذات قوتها، وقدرتها على طرح الأسئلة في وجه السلطة الراحلة، بلا خوف أمام ماضٍ أفسدته السلطة، بل وأفسدت الحاضر بماضٍ يلتصق بالذاكرة، ولـن يمحى بسهوله. مما يزيد من صراع الحزن والحياة في نفسها، فتتساءل : " أيشعر بعجزه وحيداً ضعيفاً ميتاً؟ من ينتظرك في مستقرك الجديد يا أبي؟ أيكون مثل ما انتظرنا مـن

---

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ١٣.

(٢) المصدر السابق، ص ١٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢١٣.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢١٤.

عذاب ومعاناة ... كيف كان عمرك" " هل وجدت من أعمالك ما يستحق أن يجمع؟ أكنت يا أبي تسمع صوتي وذاكرتي حين رجعت؟ أتغمض عينك كي لا ترى ظلمك وقبحك، كيف تسمع صوت القرآن... أهو برد وسلام على قلبك أم ضرب وطرق ولعن.. من يستلم جسدك يا أبي.."[1].

فهذه السريالية بطرح الأسئلة والمتمازجة مع الحالة النفسية الصعبة، يتداخل بها الماضي والحاضر والمستقبل، تتقارب بها الذات مع الأب، ثم تنكفئ إلى الوراء، فيزيدها الألم بُعداً.

وهذا الأفول، يجعل الذات تتساءل عن مدى نجاح الأب في تحقيق ذاته، ساخرة متشفية من ارتدائه للكفن، مستذكرة ثوب زفافها الذي يشبهه، ويزيد عليه أنها لبسته بنفسها، لتقود نفسها إلى موت اختاره لها الأب، وتستحضره بمواجهة موته، لتعلن التفوق" فتقول بلا خوف: هربت منك يا أبي ومنحتُ نفسي لستيورات، وتم لي و له ما شئنا، فهل حققت ما شئت؟ لكن جسدك اليوم مائدة ينام بها الدود والحشرات... لا بد أنهم يلفونك بالكفن مثلما يوم كفنتموني بثوب الزفاف.. ومن حسن حظك أن كفنك ألبسك إياه الناس وأنا لبسته بنفسي"[2].

وبعد هذا العذاب الحاضر من الماضي، ومن رحيل السلطة دون مسح قهرها، وانتهاء بانفجار الذات، وتطهيرها من القهر، تعلن بكاءها، لا لحضوره، بل لغيابه الأزلي. وتتبع جسد الأب إلى القبر بنيران الأسئلة، وتقدّم وداعها الأخير لسلطته وظلمه لتحاول البدء من جديد، "وداعاً يا أبي، ولعله من الأصح أن أقول وداعاً ظلم أبي، فلم

---

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ٢١٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٢١٦.

أشعر بأبوتك يوماً، ولم أعرف منك ألا قسوتك، لن تغير ذكراك أو تذكرك، عسى أن تشفى القلوب وتصفو بعدك"(١).

الأب مزدوج الشخصية:

٢-الازدواج :

"حالة نفسية تنشطر فيها شخصية الفرد إلى جزأين أو أكثر، ويكون أحد هذه الأجزاء مسيطراً في وقت معين، وقد يليه الجزء الآخر بالسيطرة في أوقات أخرى"(٢).

ويقوم تصور الازدواج، هنا، على تمثيل الأب الذي يجمع بين صورتين متناقضتين؛ إحداهما ظاهرة، والأخرى باطنة، تتصاعد مع المواقف وردود الأفعال لتتكشف للمحيطين بها على شكل إيديولوجية أبوية واعية، أو غير واعية، ترسبت في النفس، وتتلاءم مع ظروف النشأة في مجتمع أبوي تقليدي. ونجد الازدواج واضحاً في تمثيلات شخصية الأب، في روايتي نوال السعداوي "امرأتان في امرأة، "وموت الرجل الوحيد على الأرض"، إذ نجد في الرواية الأولى تمثيلين مزدوجين لصورة واحدة، تمثلها شخصيته الأب المثقف في صراعه مع "الذات المثالية" التي تعبّر عنها الابنة، وقد تسمى بالذات الطموح، وهي "عبارة عن الحالة التي يتمنى أن يكون عليها الفرد، سواء ما كان يتعلق فيها بالجانب النفسي أم الجسمي، أو كليهما معاً"(٣). ويتجلى في الرواية الثانية تمثيل لشخصية مزدوجة، يمثّلها أب جاهل مقموع في أجواء تقليدية بدائية صارخة.

امرأتان في امرأة "تُظهر الأب في صورة تُشكّلها الذات الأنثوية التي تجمع ازدواجاً لامرأتين مختلفتين، تمتزجان في صورة امرأة واحدة. ولعل ازدواج الأب وسلطته

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص٢١٨.

(٢) كمال، علي : فصام العقل والشيزوفرينيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص ٢١.

(٣) أبو جادو، صالح: سيكولوجية التنشئة الاجتماعية، ص١٤٠.

المراوغة، بأشكالها المتفاوتة -كما سيتضح- بين القسر والتعويض، والرقابة والتهديد اللاواعي، والذي تستشعره الابنة، قد قاد إلى هذا الازدواج النفسي بشكل ما، والذي جعل من "بهية شاهين" تحيا صراعاً بين صورة الفتاة المطيعة المهذبة- كما يريدها رب الأسرة - وبين رغباتها الحقيقية التي تريد أن تحياها، ويحول الأب دونها، "كالحاجز الضخم كان أبوها يقف بينها وبين نفسها الحقيقية، يحول بينها بضخامة جسمه وصوته القوي الخشن، وكفه الكبيرة، وعينه الكبيرتين القابعتين في مدخل البيت"(١).

ويظهر الازدواج في مشهد الأب الحاضر بقوة داخل المنزل، رغم أن سلطته تبدو مراوغة؛ فلا تضرب، ولا تلجأ إلى القهر والإذلال، وإن كانت تلمّح بالعقاب، المطل من ملامحه الحاضرة في نفس الابنة؛ ليطل الجزء الباطن الآخر للصورة، في مظهره الشكلي الضعيف خارج المنزل، بمواجهة المجتمع وسلطته الأكبر. ورغم أنه أب مثقف متعلم، ذو مستوى اجتماعي مرتفع، إلا أنّ الابنة تتصوّره واحداً من أفراد جماعة الناس العاديين، والذين ترى الذات المثالية للابنة تفوقها عليهم، وتأبى الانصهار معهم، فهي المتفرّدة، كما تستشعر ذلك من طاقة عالمها الداخلي،وتدلي به مظاهر جسدها القوية، "كان يظهر أمامها في البيت بجسد طويل ضخم، وظهر مشدود وكف كبيرة قوية قادرة على صفعها مع أنه ليس إلا واحداً من آلاف الموظفين في الحكومة"(٢).

وتزيد الابنة -على ذلك- والتي ترى في الانخراط داخل مجموعة البشر العاديين، انسحاقاً وتراجعاً لا يليق بتفردها وتفوقها النرجسي تصوراً نفسياً، يجعل من الأب حاملاً لملامح الرجل المتسلط المخيف. وتزيّن هذه الصورة بشارب يمثّل الرجال وعدوانية سلطتهم، كما تصورهم البطلة في الرواية، كونهم يحملون الأعضاء الذكرية

(١) السعداوي، نوال : امرأتان في امرأة، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٥، ص٢٦.
(٢) المصدر السابق، ص١٣.

الحادة المنفّرة، في مقابل الطرية المكبوتة، والتي تزيد من نفورها ورفضها الانتماء إلى مجموعة النساء، فهي ذات متفرّدة، تقترب من الذكورة في سلوكها ولا تكونها، وتنأى عن الأنوثة ولا تنفلت منها، "حين ترسم أباها تضع له عينين حمراوين وشارباً طويلاً أسود، وكفاً كبيرة وأصابع تلتف حول عصا طويلة... لم يكن لأبيها شارباً أسود"[1].

والابنة تستشعر سلطة الأب وازدواجه، وإن لم يكن في مظهره صاحب شارب أو عصا، إلا إنها تشعر بسلطة العصا، تطلّ بين لحظة وأخرى، لتكون في مواجهتها، وتجعل منه واحداً عادياً في مجموعة الرّجال العاديين الذين تصف أجسادهم بترهل وقماءة، تدلّ على احتجاجها ضدهم، وعلى والدها فيما بعد، "في كل مكان كانت تراهم... تكتظ بهم الترامات، يدخلون ويخرجون.. بأجسامهم الصغيرة وأكتفاهم المحشوة العريضة وجماجمهم الكبيرة وظهورهم المحنية، وشفاههم المنفرجة دائماً بابتسامة كالتكشيرة، مخلوقات آدمية مسخت بقدرة قادرة.." رأت على بعد رجلاً يشبه الرجال ذا كتفين عريضين، وجمجمة كبيرة، وظهر محني، تفادت النظر إليه وأسرعت... لكنه ناداها فرأت وجه أبيها[2]. فالأب خارج المنزل مجرد رجل ضعيف محني الظهر، يحمل جمجمة ضخمة تبدو لا بشرية، وتناقضات تدل على خواء، حيث التكشيرة كالابتسامة، والابتسامة كالتكشيرة، وهذا لا ينسجم مع صورته في المنزل، إذ يراقب ابنته التي اختار لها أن تدرس الطب تحقيقاً لحلمه، ولتمثّل أنموذج الفتاة المهذبة المطيعة الناجحة، بما يتناسب مع وضعه التعليمي والاجتماعي. فنجد الابنة تمتلئ برغبة جارفة للتمرد عليه، وكراهية لرجولته وسلطته رغم تعلقها به وحبه، من جهة أخرى، "أبوها كالسجّان

---

(١) السعداوي، نوال : امرأتان في امرأة، ص٢٧.

(٢) المصدر السابق، ص١٣.

رابض في الصالة على كرسيه الأسيوطي، يرقب حركاتها وسكناتها، ويحاول أن يستكشف من خلف ملامحها خبايا نفسها[١]. وهذه الصورة تتناقض تماماً، مع مشهده الضعيف في الخارج، مما يصّعد من أزمتها في إيجاد عالمها الخاص الناطق برغباتها الحقيقية. وهي المرتبطة بالأب الملتصق باسمها في كل مكان "بهية شاهين"، مما ينغّص عليها رغباتها الحرّة المتفرّدة دونه. "لمحته في الرّدهة يسير خلف رئيسه، ظهره أكثر انحناءه، وعضلات عنقه أكثر ارتخاء، ورأسه يميل إلى الأمام في خضوع، ورئيسة يسير أمامه بحركات متعالية.. في تلك اللحظات أرادت أن تنشق الأرض وتبتلعها[٢] فكيف تنسجم هذه الصورة في مخيلتها، مع صورة الأب القوي الذي تتقمص حركاته، كونه رجلاً قويّا متفرّداً داخل الأسرة إزاء صورة الأم الخافتة المنشغلة في شؤون المترل، "حيث تقف ترفع قدماً فوق أي كرسي أو منضدة... كما يفعل أبوها حيث يقف في الصالة وبالكبرياء نفسها"[٣].

ومن هنا، ترفض الابنة هويتها المقترنة باسم الأب؛ فهي ترى أنها تحمل في داخلها إنسانة تختلف عن صورة بهية شاهين، كما يريدها الأب أن تكون، مما يجعلها تشعر بالغربة أمام اسمها، فهي "لا تريد أن تكون بهية شاهين، ولا تريد أن تكون ابنة أمها وأبيها... ولا تريد أن تكون طبيعية"[٤]. "عقل بهية شاهين لم يكن عقلها، كان لها عقلها الخاص.." "يرنُ الاسم في أذنها غريباً كاسم لواحدة غيرها، وتنتفض من فوق المقعد، في انتفاضة جسدها، تدرك أن لها جسداً خاصاً.. وأن لها اسماً خاصاً"[٥] فيبدو الأب أمام شك الابنة المتواصل للتعرّف على الحقيقة مخادعاً أو كائناً غريباً بلا كينونة،

---

(١) السعداوي، نوال : امرأتان في امرأة، ص٦٤.
(٢) المصدر السابق، ص ٧٠.
(٣) المصدر نفسه، ص٨٥.
(٤) المصدر نفسه، ص٦٥.
(٥) المصدر نفسه، ص ١٩.

رغم حضوره المطل، كلما أرادت الانطلاق من اسمها، -بوصفها ابنة له- إلى رغباتها الحقيقية، "أبوها يبتسم لكنها تشك في ابتسامته، وأبوها كله أصبح حقيقة مشكوكاً فيها"[1].

وبهية تعيش ملامح علاقة أوديبيّة تجاه الأب؛ فهي متعلقة به رغم كونه صاحب السلطة التي سجنتها داخل إطار صورة الفتاة المطيعة المهذبة، وطالبة الطب الحاملة لاسم العائلة دون اهتمام برغباها الحقيقية؛ فالأب يشكل سبب الانفصال عن الأم ورحمها، حيث الظلمة الدافئة، والاستقرار النفسي الذي لا تشعره بهية أمام اضطرابها، وحيث هدوء الوجود والكينونة. فعند غيابه، تحاصُر الأم بجسدها، في محاولة احتضان أبدية للنكوص إلى الرحم، لنجد الأب يحملها بعيداً عن سرير الأم، مكان شهوته الجنسية، جاعلة منه عاملاً تسبب في تحديد ملامحها الجسدية وإحساسها بها، تأكيداً للانفصال عن الأم، والذي ترفض تصديقه، ويطل عليها يوم ميلادها الأول، ثم يتأكد ببلوغها الذي تسبب في انكسار نفسي لتفرّد ذاتها. ويزداد ببلوغها الثامنة عشرة، وتحوّلها إلى أنثى بشهادة العائلة، "حيث تراها في مكانها المعهود في السرير، تزحف بهدوء إلى جوارها، وتحتل مكان أبيها، وكما كانت تراه يفعل، تلف ذراعيها الصغيرتين حول عنقها الكبير"[2].

"تتسلل إلى سرير أمها وأبيها، وتدس جسمها الصغير بين جسميهما العاريين، لكن ذراعي أبيها الكبيرتين، تشدانها بعيداً عنهما، بكل قوة يبعدها ، أمّا أمها فتنظر إليها بعينين سوداوين وتقول: لقد كبرت"[3]. يقول جورج طرابيشي في كتابه "الأدب

(١) السعداوي، نوال : امرأتان في امرأة، ١٤.
(٢) المصدر السابق، ص١٤.
(٣) المصدر نفسه، ص ٨.

من الداخل" إن التفرد انفصال، وتجربة الانفصال دوماً تجربة كارثية ومؤلمة"[١]. وهية ترى في كلّ أفعال الأب تصدياً لفرديتها المتميزة ومحاولة صهرها ضمن جماعات البشر المتدنية، "أبوها بينه وبين خطوطها عداء، فما إن أن يراها فوق ورقة حتى يمزقها ويكورها، ويلقي بها بعيداً مع القمامة"[٢]. ولا تستعيد الذات عالمها الخاص، إلا بنوم الأب لتتحرّر من سلطته "الليل صامت وأبوها نائم.. وتحرك يدها بإرادتها في أي اتجاه"[٣]. فصورة الأب كريهة، كما يقول جورج طرابيشي "ليس لأن الأب متعدد الانتماءات القطيعية، وإنما أيضاً لأنه ذاك الذي ترتبط صورته بذكرى الإحباط المتكرر"[٤].

والأب يشكل الأنا الأعلى الذي يجعل من بهية تخافِ دائماً الخروج من الصورة المختارة لها، فكلما تفكر بفعل اختياري، كانت صورة "بهية شاهين" المؤدبة المطيعة، تطل عليها مقترنة بصوت الأب، وحينما تستشعر رغباتها بالتعرف على الشاب الذي يستشعر تفردها، ويشترك معها في التفرد النخبوي جسدياً ونفسياً، تتمنى الموت على أن يعرف والدها بتفاصيل تلك العلاقة التي تهزّ صورتها وصورته أمام العائلة، مما يدفع الشاب لوضع الحقيقة عارية أمامها؛ فهي تخشى نموذج بهية شاهين التي تحول دونها ودون الحب ليجعل منها ضائعة في الوسط بين صورة "بهية" وبين رغباتها. ففي أحد هذه المشاهد، "جسدها انحنى فوق الرصيف، لململت الكتب، هذه الانحناءة كانت كافية لأن تعيد إليها بهية شاهين، بكل قوتها وسطوتها، وتوارت الإنسانة الأخرى في سردابها العميق[٥]. وفي أثناء تواجدها في شقة سليم، تتضخم الأنا الأعلى خوفاً وإحساساً

---

(١) طرابيشي، جورج : الأدب من الداخل، بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٨، ص٢٦٠.

(٢) السعداوي، نوال : امرأتان في امرأة، ص ٢٦.

(٣) المصدر السابق، ص ٣١.

(٤) طرابيشي، جورج: الأدب من الداخل، ص٢٨.

(٥) المصدر السابق، ص٦٣.

بالذنب، "تصورت أباها قابعاً، في كرسيه الأسيوطي في الصالة، يحتسي قهوة الصباح، يفتح الجريدة فوق الصفحة الأولى، فيرى جسد ابنته عارياً مقتولاً في شقة شاب أعزب...أبوها كان يؤمن أن بهية لا تعرف إلا الطريق من البيت إلى الكلية وأنها تصلي وتصوم، وتذاكر في اليوم أربع ساعات، وحين تسمع أغاني الحب في الراديو وتغلقه"(١). "خيالها عجز عن تصور الصدمة حين يرى أبوها جسد ابنته المطيعة المؤدبة عارياً، ليس في حجرة نومها...، "وإنما في شقة شاب وليست عيناه فقط هما اللتان ترياها، وإنما آلاف العيون... خاصة عيون الفلاحين والصعايده منهم.. رؤساه ومرؤسيه الذين أقنعهم على مدى ثلاثين عاماً أنه المدير الكفء والأصل العريق والسمعة(٢).

"فبهية" تتكرر احباطاتها في البحث عن رغباتها الحقيقية المدفونة أمام تضخم الأنا الأعلى تجاه الأب رغم إحساسها بالتفوق أمام الناس الذين لا ترى فيهم سوى قطعان أجساد متحركة من الموظفين مروراً بالطلبة إلى الفتيات باختلاف الطبائع والملامح(٣).

ويبدو هذا النكوص في تفضيلها للموت ، على تشويه صورتها، "إنها على استعداد لأن تدفع عمرها كله من أجل أن تدفع عن أبيها هذه الصدمة، وأنها من الممكن أن تموت ويتعرى جسدها، ويتمزق أرباً بشرط ألا يدري أبوها، ولا يعرف. أكانت تحب أباها رغم كل شيء"(٤). فالحب والحرص على جمال الصورة أمام الأب، إلى جانب العدوانية والنفور من جهة أخرى، ملامح أوديبية واضحة، في سلوك بهية شاهين وبهية واجهت إخصاء نفسياً في طفولتها، تمثل في تساؤلات حول أعضاءها

---

(١) طرابيشي، جورج: الأدب من الداخل، ص٦٩.

(٢) المصدر السابق، ص٦٩.

(٣) انظر : المصدر نفسه، ص ٢٢.

(٤) السعداوي، نوال : امرأتان في امرأة، ص ٧١.

الجنسية موجهة للأم، مما أدى إلى ضربها وتعنيفها، إضافة إلى الصدمة المتعلقة بمشهد ختان أختها، وامتزاجها بمشهد الدم المنفر المترسب في الذاكرة، ويظهر ذلك، على شكل نفور من ملامحها الأنثوية عند الاستحمام، ورفض للانتماء إلى جماعة النساء، لانشغالهن بالجسد لصالح الرجل، وشبقهن المكبوت. وإثباتاً وتأكيداً للأب الذي لم يرغب بكونها أنثى؛ فراحت تثبت له تفردّها وقوتها، حتى ولو كان ذلك على حساب رغباتها، وسجنها في إطار صورة "بهية"، كما يريدها الأب، والتي تتناسب مع مفاهيم الأب المستقاة من مجتمع أبوي تقليدي. وأظهرت ذلك، على شكل تقزز ونفوز من أعضاء الرجال ، وملامح الرجولة التي تربطها بالحدة والقسوة، بمقابل الطراوة والقماءة عند النساء، مما يصنع تصوّراً عصابياً عندها، تجاه العلاقة بين الجنسين. ويرى جورج طرابيشي في كتابه "أنثى ضد الأنوثة " أن أكثر ما يلفت الانتباه، في حالة بهية شاهين أنّ رغبتها الجنسية لا تعلن عن نفسها، لا تعادل الظهور إلا بالإحالة إلى موقف أبوي ، فبالإضافة إلى الأب، والى الأب وحده، تنسب لها من جديد- إن جاز القول- أعضاء تناسلية"[1].

وهذا ما يجعل بهية شاهين تستشعر أعضاءها الجنسية التي ترفضها- بعد فقدان عذريتها وعودتها إلى المترل، ليصير الأب محور الخيالات الحلمية، "رنّ صوت أبيها في أذنها كطلقة الرصاص، كصوت الحقيقة الرهيبة.. وتظاهرت بالنوم، لكنها سمعت وقع قدمي أبيها في حجرتها، تقترب من سريرها، وأصابعه الكبيرة ترفع الغطاء عن رأسها، وعيناه تحملقان في عينيها، يكتشف أنها ليست بهية شاهين، وليست ابنته، ولا مهذبة ولا مطيعة، ولا عذراء وأنها خلقت بأعضاء جنسية واضحة[2].

---

(١) طرابيشي، جورج: أنثى ضد الأنوثة، دار الطليعة، بيروت، ص ٨٨.

(٢) السعداوي، نوال :امرأتان في امرأة، ص٨٣.

فبهية تعيش المشاعر الأوديبية، وكما قال طرابيشي : "فالمشاعر الأوديبية المحرّمية، تطرد في الأحوال العادية إلى الطبقات العميقة من اللاشعور، لتمثل الرغبة الجنسية، أو الحاجة للإشباع الأيروسي كل المساحة الشعورية، أما في حالة بهية شاهين، فيكاد العكس أن يكون صحيحاً، فإن تتقدم المشاعر الأوديبية التي هي بالضرورة مشاعر آثمة إلى واجهة الشعور، يصبح إنكار الرغبة الجنسية هو المخرج القسري من المأزق"(١). وهذا النكوص يجعل بهية شاهين، ترغب بالعودة إلى رحم الأم" دفنت رأسها في صدر أمها تتشمها، وتبحث في جسدها عن فتحها أو تجويف يحتويها، تكمن فيه بعيداً إلى العالم.. تقبع كالجنين إلا من حنين للنكوص داخل الرحم"(٢)

وازدواج الأب واضح في علاقته بابنته، ففي حين سمح لها بدراسة الطب والاختلاط مع الرجال، وارتداء الثياب التي تقترب من ملابس الرجال ،لتتفرد على الإناث اللاتي يسرن ملتصقات الأرجل خوفاً على جسدهن وحرمته المتمثلة بالعذرية، "كنّ يرتدين شيئاً اسمه الجيب، فإذا بالساقين ملتصقتين دائماً.. كأنما تضغط بين فخذيها على شيء تخشى سقوطه، بينما " ترتدي البنطلون، وساقاها كانتا طويلتين، عظامهما مستقيمة وعضلاتها قوية تستطيع أن تدب على الأرض، وهي تمشي وتحرك ساقيها بحريه، وتفصل بينهما بثقة... قدمها اليمنى على حافة المنضدة... وقدمها اليسرى فوق الأرض"(٣). إلا أننا نجد هذا هذا التفرد الجسدي، ومساحة الحرية التي يمنحها الأب لابنته، كان دائماً يختلط بالجانب الآخر من صورة الأب الباطنية المراوغة، مما يدفعها إلى تخيله على صورة الشرطي صاحب العصا والشاربين ملمحةً بسلطته وشهوته خاصة في مرحلة بلوغها؛ فعندما تتساقط قطرات الدم على الشارع، تشعر به

(١) طرابيشي، جورج: أنثى ضد الأنوثة، ص ٦٩.

(٢) السعداوي، نوال : امرأتان في امرأة، ص١٦.

(٣) المصدر السابق، ص٣.

كوحش، مما يزيد من إحباطها، وغالباً ما يكـون الـشرطي في الأحـلام والرمـوز والاستيهامات بديل الأب، وفي حالة بهية، تقطع الشك عن اليقين، تجاه هذا التصور من خلال تصويرها للأب بملامح الشرطي[1].

وتبدو ازدواجية الأب واضحة، حين تقرر بهية التمرد والانتـصار، إلى رغباتهـا الحقيقية، وعالمها، بالمشاركات في المظاهرات، حيث تقفـز فـوق صـور الطفولـة وإحباطاتها. وبعد دخولها للسجن تظهر صورة الأب الباطنية السلطوية، "رمقها أبوهـا بنظرة متوعدة.. اجتمع رجال العائلة وجلسوا حول المائدة يلتهمون الفـراخ.. وقـد ارتفع بطن الواحد منهم كبطن المرأة الحامل"[2]. وتصدر العائلة، وعلى رأسـها الأب قراراً قسرياً بتزويجها، وإخراجها من الجامعة، فيتضاعف الغضب وتصرّح بفكرهـا، لتنطلق من هذا الوعي إلى التحرّر "القدر هو أبوها، يملكها كما يملك ملابسه الداخلية، يعلمها، أو لا يعلمها، فهو يدفع مصاريف الكلية..."[3]. "كانت تعـرف أن أباهـا رجل، فأصبحت كراهيتها له مزدوجة وحين ينقطع شخيره في الليـل تتخيـل أنـه مات"[4]، فيظهر الأب في آخر الرواية بمظهر السلطة الواضح بعيـداً عـن المراوغـة وازدواج الصورة، بشكليها، لتخرج من استشعار الابنة النفسي إلى الملاحقة الـصريحة لها، بقرار تزويجها القسري وإخضاعها لسلطة الذكور.

فتقرر الذات الأنثوية اختيار رغباتها الحقيقية، وقتل الأب بالانتقام مـن سـلطته، باختيار التمرد؛ وإهانة رجولة الزوج، بمشاهد تتجرد فيها من الأنوثة حـتى يتـضاءل الزوج أمام غرابة المشهد، والذي يشير ضعفه الداخلي إلى ضعف السلطة من الداخل،

---

(١) انظر : طرابيشي، جورج: أنثى ضد الأنوثة، ص٩٣.

(٢) السعداوي، نوال: امرأتان في امرأة، ص١٠٦.

(٣) المصدر السابق، ص ١٠٨.

(٤) المصدر نفسه، ص ١١١.

فيشعر بضعفه وخجله، "أخفى نصفه الأسفل تحت الملاءة في خجل كخجل العذراوات، وصاح أنت لست أنثى"(١). فتمتلئ الذات نشوة وقوة، وتهرب من إطار هية شاهين، وارتباطها بأب متسلط مزدوج الملامح والسلوك، بطريقة مراوغة، وتسمح له فرد هيمنته وسلطته، لتجد الذات نفسها مضطرة لترك كل الاحباطات، واختيار التحدي الايجابي تجاه المجتمع، فتشارك في الثورة ضد القهر والظلم خدمة للقضية الوطنية، لتبدو أكثر تحرراً عند معانقة سليم رغم وجوده داخل جدران السجن.

ويظهر الازدواج في رواية السعداوي الأخرى، "موت الرجل الوحيد على الأرض" في مجتمع ريفي تفوح منه رائحة الجهل والتخلف والبدائية،مما لا يمهد لظهور إنسان سوي نفسياً ضمن بيئة، ينقسم الأفراد ها إلى مستعبدين يمثلهم الفلاحون الفقراء وأسياد مطاعون، يضربون باسم السلطة السياسية والدينية، ممثلين بالعمدة رأس السلطة السياسية في البلدة، والشيخ حمزاوي ممثل السلطة الدينية وشيخ المسجد، إضافة إلى اضطهاد الطبيعة، والذي يظهر بالمناخ الصعب والعمل القاسي الذي يسحق الإنسان تحت عجلته، "كفر الطين كلها كانت فوق جسر، الرجال بجلابيهم وعصيهم، والنساء بالطرح السوداء، والأطفال بذباهم أنوفهم السائلة وأردافهم العارية"(٢).

وصورة الأب تتمثل بفلاح تسحقه الحقول بطبيعتها القاسية، مناخاً وعملاً، إلى جانب ضعف طبقي، يجعل السلطة الخارجية تفرد هيمنتها عليه، حتى نجد كفراوي (الأب) ينحدر من مكانته الإنسانية، لتتماهى ملامحه، بملامح الجاموسة، "وجه كفراوي الأسمر القاتم، ملامحه تشبه ملامحها وعيناه تشبهان عينيها مرفوعتين، وغاضبتين ولكنهما خاليتان من التحدي وشبه يائسين"(٣). بوصف يمنح الجاموسة، بصورتها الحيوانية تفوقاً

---

(١) السعداوي، نوال: امرأتان في امرأة، ص ١١٦.

(٢) السعداوي، نوال: موت الرجل الوحيد على الأرض، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٨، ص٨٩.

(٣) المصدر السابق، ص ١٤.

عليه، لضعفه ويأسه وبؤسه، وترسم نوال السعداوي ملامح الأب الضعيفة مقارنة مع صورة لأنثى قوية، تمتلئ تحدّياً وغضباً، تبدأ الرواية صامته متأملة، إلى أن تنفجر بعد مرورها بأطوار المعاناة، إلى فعل مؤثر وقوة، وتمثلها أخته زكية التي تورث ملامحها القوية لبنات أختها، مما يزيد صورة الأب ضعفاً وتردياً. "شفتاها مطبقتان في إصرار من يرفض النطق وعيناها واسعتان مرفوعتان في تحدٍّ أشبه بالغضب أو غضب أشبه بالتحدي.. يرن صوت فأسها في الحقول المجاورة قوياً ثابتاً وعضلات ذراعيها قوية ومشدودة وجلبابها منحسر عن ساقين طويلتين عضلاتهما قوية نافرة كعضلات رجل[1]. "وجه زكية لا يكسب اللون الأحمر.. يظل بلونه الأسمر الناعم.. كوجه الجاموسة، قد تحرقه الشمس فيزداد سواداً، لكنه أبداً لا يشف من تحته الدم"[2]. ولعل الملامح القوية لزكية، والتي تجعل منها في صورة مساوية للجاموسة، تجعل من كفراوي أقل مكانة منها، وهذا ينطبق على كتابات نوال السعداوي والتي " تحول الوضع الاستلابي إلى حالة متعالية، حالية فوقية تفتح منها خراب الرجل وعطبه، وتؤسس عليها دونيته انطلاقاً من الأفق الاجتماعي الذي تراهن عليه." [3].

وتظهر مبررات ضعف الأب، في ثنايا الرواية، على شكل كبت جنسي وإحباطات شكلتها الطفولة، بأب ضعيف لكفراوي، تسحقه ظروف الريف البدائية القاسية، ويتحول إلى صورة قوية مناقضة تضرب داخل المترل، "صورة ساقيه الطويلتين والنحيلتين وركبتيه البارزتين وجلبابه المرفوع المربوط حول خصره والفأس الكبيرة، في يده ترتفع تنخفض. [4] فكفراوي يتقمص دون أن يعي شخصية أبيه، فنجده يعيش

---

(١) السعداوي، نوال : موت الرجل الوحيد على الأرض، ص ٩.

(٢) المصدر السابق، ص ١٥٢.

(٣) الحميدي، احمد جاسم: المرأة في كتابتها، ص ١٨٧.

(٤) السعداوي، نوال: موت الرجل الوحيد على الأرض، ص ١٤.

ضعفه أمام سلطة الخارج، وسلطته في المترل حاضرة ، وإن لم تكن بصورها العنيفة الصارخة. ويمتلئ بالكبت الجنسي الناتج عن ضعفه الاجتماعي، وتحطم إنسانيته في حصر عالمه بالحيوانات؛ فحواره لا يكون إلا مع الجاموسة، والبشر مُغيَبون، لا يرون فيه إلا صورة مشوهة لشبح – كما تشير الرواية- فنجده يقيم علاقة جنسية منفرّة مع الجاموسة، حيث تتجمع في هذا المشهد ملامح الحنين الذكري إلى الأم ورحمها، حيث السكون والهدوء، فينفجر الكبت على شكل صرخة لا واعية تطل من المشهد، وتذكره بأمه باختلاط حنينه إلى المرأة والأم معاً، "ومنذ فتح عينيه على الحياة، الجاموسة أمام حنينه.. و حين ينام بالليل أو النهار يرقد إلى جوارها.. كان يراها تنظر إليه بعينيها الواسعين الصامتين، ويبكي وحده في الظلام... يرفع كفراوي رأسه، فيرى الضريع المنتفخ والحلمة السوداء تتدلى منه بالقرب من أنفه.. فيمد عنقه ويقبض بأسنانه على الحلمة.. لكنه ما لبث أن فتح عينه مذعوراً على صوت الصرخة... صرخة غريبة لم تضرب أذنيه من قبل إلا مرة واحدة والدقيق مبعثر حولها على شعرها وكفيها"[1].

ويطل هذا الكبت والاحتياج إلى الأم- هرباً من اضطهاد الواقع- عصاباً وأحلاماً مخيفة، تزيد الأب خوفاً وانسحاقاً تحت وطأة الاحتياج، "ارتعد جسده بخوف قديم غامض... فرّق أعواد الذرة، فرأى الجسد الممدود من حوله التراب الأحمر، والعينين المفتوحتين كعيني أمه، أقترب منها وأحس وجهها بين كفيه كي يرى... لكنه رأى رأس حليقاً كرأس الرجل وجلبابها كجلباب رجل، وعينيها لا تشبهان عيني أمه[2].

وزكية في علاقتها مع أخيها كفراوي، تستحضر صور الطفولة الهادئة، فتراه صبياً يرافقها إلى الحقول، وتشاركه حنينه إلى الأم، كونها ملجأ وحيداً لتجاوز القمع

---

(١) السعداوي، نوال : موت الرجل الوحيد على الأرض، ص ٧٣.

(٢) المصدر السابق، ص ١٤.

والقهر، "كلما شمت زكية العجين شعرت بنوع غامض من السعادة، وقد تنفرج شفتاها المطبقتان دائماً على نفس عميق أو تطفو فوق عينيها الغاضبتين لمحة ابتسامه سرعان ما تختفي ليعود إلى وجهها ملامحه الأولى... نظرة الغضب المتحدية أو التحدي الغاضب"[1]. فاستحضار الأم فعل ارتدادي إلى الطفولة، وتوقف للانسلاخ من الحاضر بقهره، والعودة إليها. وتظهر عند الذات الأنثوية المتفوقة التي تشكلها زكية مساحة للتنفس، تدفعها إلى مواصلة التحدي والغضب في وجه القهر، أما عند الأب فتشكل حالات حلمية عصابية، يختلط بها الواقع بالحلم، ليطل وجه الواقع في النهاية، فيزيد الأب ضعفاً يبدو في استسلامه وملامحه الخاضعة وصوته الهامس المنكسر، "وانفرجت شفتاه وعن صوته الخشن ا لمنخفض الشبيه بالهمس"[2].

والسلطة الخارجية هي التي تهيئ الأب لوضع الازدواج، بما تمثله من قوة متفوقة، تسم الآخرين بالدونية، وتجاهد باستغلالهم وقهرهم، تمتلئ شبقاً جنسياً، وتحوك المؤامرات للتمكن من بنات كفراوي الضعيف آزاءها، خاصة عند رفضه تسليم ابنته للعمل في بيت العمدة الذي يطمع في جسدها الفتي. فرجال المجتمع الذكوري مهووسون بالأجساد الأنثوية المتفرّدة، وبفض عذريتهن التي تزيد من الهوس الجنسي وجنونه، يقول العمدة : "كم هو لذيذ أن أغزو العذراء منهن فكأنما يقطف الواحد زهرة يانعة تنفتح لأول مرة"[3]. فتضرب السلطة على وتر الرجولة الذي يخدم سلطتها، قمعاً للأب وحصولاً على أهدافها يقول شيخ المسجد : "أضربها يا أخي وحين جنى لم

(١) السعداوي، نوال: موت الرجل الوحيد على الأرض، ص ١٢٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١٥٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٤٣.

تظهر نفيسة، صعد إليها أبوها فوق الفرن وضربها وشدّها من شعرها وسلمها، إلى شيخ الخضر[1].

فضعف الأب الداخلي يحوّل بناته إلى ضحايا، يسلمّهن بنفسه إلى السلطة الأكبر لاستنزافهن، ويبدو ذلك في غضب نفيسة الهاربة من سلطة المجتمع الأبوي الريفيّ بعد اعتداء العمدة عليها وحملها، فتستفز بقوتها وغضبها سائق العربة، والذي توقظ ملامحها ضعفه الخابي، وإذلاله الناتج عن قمع السلطة له، فترى الابنة به صورة أخرى لأبيها، "ملامحه جامدة كملامح من ضرب بالعصا منذ لحظة، ورفض أن يبكي، شعر بشيء يضغط على صدره كدموع مكبوتة منذ زمن، منذ أن ضربه شيخ الخفر.. لو رأى هذين الجفنين المرفوعين ينخفضان أمامه ولو لحظه، لربما خف هذا الضغط على صدره"[2]. "رأت نفيسة العربة وظهر الرجل نحيلاً بارزاً العظم كظهر أبيها.. سعال الرجل الخشن الممزق كسعال أبيها حيث يشفط الدخان الأسود بأنفه وفمه[3]، فالسائق المشابه لأبيها؛ يضرب الحصان، كردة فعل نفسية محبطة عاجزة، وكأنه يضرب ظهر شيخ الخفر، ليشترك مع الأب في سلبيته وضعفه.

ونجد الازدواج بمفهومه الأوسع والأكبر، في صورة السلطة التي تستغل الأب خدمة لمصالحها، وتمنحه قناع الازدواج الإجباري الذي يستخدمه في تدمير أسرته لا لصالحه، ونجاتها. فالعمدة ممثل السلطة السياسية، يظهر بملامح القوة والرجولة "شارب أسود كثيف من فوق غليظ ومن تحته شفتان غليظتان توحيان بشراهة ونهم للملذات والشهوات، في عينيه حيث ينظر قسوة مهذبة أشبه ما تكون باستعلاء الانجليز، في

(١) السعداوي، نوال: موت الرجل الوحيد على الأرض، ص ٤١.

(٢) المصدر السابق، ص٣٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤١.

صوته حين كان يتكلم غلطة رجال الصعيد[1] وتستشعر هذه السلطة تفوقها وقوتها، فيقول العمدة : "نحن الحكومة وأبو الحكومة" "إن الأعمار في يد إله واحد يعرفانه"[2] فالسلطة إله ولكنه مهووس بأجساد النساء كلاماً وفعلاً. وفي باطنها صورة تمتلئ ضعفاً وانكساراً، خلقها فشله الطفولي وانكماشه أمام تفوق الأخ ونجاحه المتكرّر في مواجهة الأم، ومحاباتها للآخر، إضافة إلى زوجة متحرّرة اللباس، جريئة في إظهار جسدها الذي يستشعره بارداً، في مواجهة ضعفه الداخلي الذي لا يستطيع أن ينفجر قوة إلا في مواجهة أجساد الفلاحات الضعيفات، بينما يتضاءل أمامها، "قد يبلغ به المرح أن يداعب أمه وهي جالسة... فإذا بأمه تسلط عليه عينيها الزرقاوين الغاضبتين وتقول .. أخوك أحسن منك وقد تمسك الجريدة.. وتشير إلى اسم أخيه المنشور، ويقول : "أخوك نجح أما أنت"[3]، "فتتضخم هذه العقد في مواجهة الفلاحين واستغلالهم، حتى يصير بيت العمدة سجناً حديدياً يهابه الجميع يستشعرونه بدواخلهم النفسية فيقولون : "إن وراء هذه الأعمدة مارداً ضخماً أو عفريتاً من العفاريت يسير على ساق حديدية"[4].

والسلطة الدينية لا تبدو أقل ازدواجاً، فهي صورة تمثل ازدواج القيم في المجتمعات الأبوية فتقول السعداوي في كتابها الوجه العاري للمرأة العربية : "من السمات التي تميز مجتمعنا العربي هي تلك الازدواجية في القيم وازدواجية الحياة، بحيث يصبح للمجتمع والفرد حياتان؛ حياة علنية يدعي فيها الأخلاق والفضيلة والدين، وحياة سرية ينتهك فيها الأخلاق والفضيلة والدين"[5].

---

(١) السعداوي، نوال: موت الرجل الوحيد على الأرض، ص ١٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٢.

(٤) المصدر نفسه، ص ٣٣.

(٥) السعداوي، نوال: الوجه العاري للمرأة العربية، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٧٧، ص١٣.

فحمزاوي أمام مسجد، وكما يصفه الناس، "إنه الرجل القائم على الدين والأخلاق، رجل التقوى والصلاح في كفر الطين"[1]، وفي المقابل، إنه اليد المساعدة للعمدة في فرض هيمنته على الفلاحين واستغلال النساء معتمداً على الاستفادة من النصوص الدينية، ويحرّض على ضرب المرأة، ويعدّد في زوجاته رغم تقدمه في السن، وضعفه الجسدي. ويتزوج من طفلة صغيرة محرّضاً والدها على إجبارها باسم سلطته، بقوله : "اضربها يا أخي ألا تعرف أن البنات والنسوان لا يأتين إلا بالضرب"[2]. وهو في جوهره صورة لشخص ضعيف عاجز جنسياً، ولا يستطيع الإنجاب، ويتضح هذا الضعف، ويتضخم في محاولة إثبات الفحولة تجاه زوجته، واستخدام أم صابر لفض عذريتها بمشهد يمتلئ عنفاً ودماً، "لم تكن ترى أم صابر من الشال السميك، لكن ضغط أصبعها الحاد كان لا يزال كالمسمار المدبب بين فخذيها"[3]. وازدواج السلطة الدينية ينكشف صارخاً في تعامله مع الزوجة لتتعرى الصورة على حقيقتها، "تنام وهي راكعة على سجادة الصلاة وفي أذنها ترن كلمة الله وبين ساقيها تزحف يد الشيخ حمزاوي، مستلمة للنوم كأنه رجل فاتحة ساقيها له وتنام وهي تصلي لله[4].

وهذا الازدواج، تعبّر عنه زوجته، كما تستشعره : "أصبحتُ داخل البيت إلا من الرائحة الكريهة التي وصلت أنفها ظنت أنها رائحة التقوى والصلاح والصراح لكنها تصل إلى أنفها كريهة، بسبب فسادها هي، لا فساد شيء آخر[5].

فهذا المجتمع الأبوي الريفي البدائي، يمتلئ برائحة الازدواج لسلطة ذكورية عنيفة قامعة، تستترف أجساد النساء، وتمتلئ بالشبق، وأجواء الختان والعذرية، وضرب المرأة

---

(١) السعداوي، نوال: موت الرجل الوحيد على الأرض، ص ٤٦.

(٢) المصدر السابق، ص٣٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٥٠.

(٤) المصدر نفسه، ص٥٤.

(٥) المصدر نفسه، ص ٥٤.

وإجبارها على الجنس[1]، ليس إلا حالة لصورة ظاهرها الصلاح والقوة، وباطنها الضعف المتبدي استيهامات حلمية تتفجر في الواقع مراوغة وخفية.

ويظهر الأب عند سحر خليفة في "الميراث" نموذجاً آخر للازدواج، فتطالعنا الرواية بصورة رجل نزح من وطنه، بفعل الظروف السياسية والاجتماعية إلى الغرب، يعيش انقسام الهوية وازدواج الداخل، يحافظ على ملامحه الشرقية الرجولية ، بل ويستغلها، ليتعايش مع الآخر المناقض لمفاهيمه وقيمه، "ما كان السر في إنجليزيته وطلاقه لسانه، بل كان السر في عينيه، وفي شاربيه وفي قدرته الخارقة على اختراع القصص والأحلام"[2]. "يحضر قطعة قماش أخرى، ويلفها حول وسطها يحلف بالطلاق ثلاثاً وبالنبي محمد سيد الأنبياء والمرسلين أنها الخالق الناطق شهرزاد[3]. فيستغل الأب فضول الغرب تجاه الشرق وسحره وغموضه، لترويج نفسه، كبائع متجول للملابس النسائية، والخردوات" استطاع أن يتدبر أموره بفهلوة شرق أوسطية[4].

وازدواج الأب ناتج عن تواجده في مجتمع لا يقبل مفاهيمه الأبوية، مما سبب له ازدواجاً سلوكياً، فيتأثر بالغرب تارة، ويعود إلى الشرق، تارة أخرى، بمفاهيمه وسطوته، خاصة فيما يتعلق بالمرأة وجسدها، تقول السعداوي : "تمثل المرأة للرجل خطراً مرتبطاً بالجنس، ولذلك فهو يريدها طاهرة كأنثى أو غير أنثى، ويريدها كالملاك الضعيف المستكين، لكنه في الوقت نفسه يشتهي الأنثى، ويشتهي سحرها ومتعتها، لكن يفزع من هذه الفتنة ويقع أمامها صريعاً"[5]. فيتزوج من أمريكية للحصول على الجنسية، ثم ينجب طفلة يشبعها بقصص الشرق وسحره، ويعلّمها القرآن والدين غائباً

(١) انظر : السعداوي، نوال: موت الرجل الوحيد على الأرض، ص ٦٦.

(٢) خليفة، سحر : الميراث، ص ١٢.

(٣) المصدر السابق، ص ١٢.

(٤) المصدر نفسه، ص ٣٢.

(٥) السعداوي، نوال : الوجه العاري للمرأة العربية، ص١٠٣.

عن ذهنه غرابة اللغة بالنسبة إليها، وعجزها عن الفهم الناتج من النشأة الغربيـــة. وفي زاوية أخرى من الصورة، يضع ابنته داخل أجواء الشرب والسهّر، يستعرض قوة لغتها أمام أصدقائه إظهاراً لنجاحه، وينتظر منها ألا تتأثر بذلك ضمن معادلة صـعبة علـى طفلة، تقول "زينة" : " كان يطلب مني في كل جلسة أن أثبت لأصحابنا الكرام كم أنا فصيحة بالإنجليزي، فكنت أقضي السهرة منتصبة على أحد الكراسي تحـيط بي قنـاني العرق والمازة... ثم المديح النبوي وسورة محمد وهيلا يا واسع، وألهي بموشح"[1].

وهذا الأب مهووس بالنساء، لكنه يحصر ممارساته الجسدية بـالزواج المتكـرّر، فيشرح ذلك لابنته قائلاً : "أنا ابن الدنيا صحيح، لكنني لوثت شرف إنسان... وكل امرأة عرفتها كانت لي على سنة الله ورسوله... اسمعي يا زينب أهم شـيء الـسمعة الحسنة ومخافة الله واليوم الآخر" ثم يقول" تعالي حبيبتي وخدي هالجبة وديـري بالـك عالمازه وأوعك العرق ينكب"[2] فالازدواج ماثل في مثل هذه المواقف، ينعكس علـى طفولة الابنة التي تتشرب ظلال صورة الأب بجزئيهـا، لتنمـو مزدوجـة المفـاهيم والأخلاقيات عاجزة عن التمييز، تواجه انفصام الهوية، وتلاحقهـا الطفولـة في كـل مكان.

والأب النازح يحمل هوية في مكان مختلف عن مصدرها، لا يعرف مفاهيمه عن المرأة أو الشرف، فيتفجر هذا القلق بأفكار العودة إلى الشرق، ولكنه يظل عاجزاً عـن التنفيذ أمام سيطرة نجاحاته المالية، "أنا بدي بناتي يطلعوا عرب، إخفاف نظـاف زي الشمعة، يتجوزوا عرب مسلمين، وإن حبلوا أو ولدوا من مسلمين، يلعن أبو أمريكا أنا راجع، لكن الوالد لم يرجع، فتح بقالة جديدة في نيوجرسي واشترى بيتاً لنا.. وتزوج

(١) السعداوي، نوال : الوجه العاري للمرأة العربية، ص١٨، ١٩.

(٢) المصدر السابق، ص١٩.

امرأة جديدة"[١]. ويتفاقم هذا التوجس لديه من جسد الأنثى في مرحلة البلوغ، فتروي الأنثى : "بدأت الحكاية يوم أحسست بحمصتين مؤلمتين في صدري[٢]. وخوفاً منه على جسدها الذي قد يهدد سمعته، ظل يتحدث أمامها عن قصة ابنة الجيران التي ارتكبت الخطيئة قائلاً : " و سّخت اسمه لطخت شرفه، ووطت رأسه بين الناس لو أنا مكانه للاحقها لحدود جهنم[٣].

ثم يبدأ تمثل الابنة للازدواج الأبوي؛ ففي جانب كانت ترى به "رجلاً طيباً مليئاً بالذكريات والدعابات والحكايات الظريفة: لا أنسى منظره حين كان يجمعنا حول مدفأة الحطب، ... ويبدأ بسرد النوادر القديمة"[٤]. "كان يهوى الأغاني الحزينة حين يسمعها، يتمايل مع النغمات، يرفرف بيديه، كما لو كان يطير"، ويتفجر في جانب آخر، ظاهر الصورة إلى باطنها المخيف، بخروج الابنة على مفاهيم الشرف، فتقول : "ثم تعقبني في الشارع وفي يده أطول سكين، وكنت في الخامسة عشرة"[٥]. فالارتباط بصوره الأب الأولى، لا يجعلها تصدّق الجانب الآخر للصورة" لم أصدق أنه ينوي قتلي فعلاً فقد كان الحب بيننا عميقاً"[٦].

وفي مشهد قتلها تقول : "تلاقت عيناي بعينيه للحظة، في نظره مليئة بالاستغراب والألم المضني والدهشة"[٧]، وينكسر هذا الأب عند فشله في قتل ابنته، فداخله لا يتصور ذلك، بما تشربه من مفاهيم، حتى وإن عاش حياة الغرب بالسنوات، فيحكم عليها

(١) السعداوي، نوال : الوجه العاري للمرأة، ص ١٧.

(٢) المصدر السابق، ص ١٤.

(٣) خليفة، سحر : الميراث، ص ١٥.

(٤) المصدر السابق، ص ١٩.

(٥) المصدر نفسه، ص١٧.

(٦) المصدر نفسه، ص٢٣.

(٧) المصدر نفسه، ص ٢٤

بالإبعاد. وحينما يعود إلى الشرق تواجه الابنة، ازدواج الصورتين في المخيلة، فسحر الأب ودفؤه، ومشهد شراسته وقتلها، فتتمزق معاناة، بحثاً عن الأب والهوية. فتلجأ إلى التخلص من الأب وصورته، بالانطلاق إلى الدراسة والنجاح "كلما أصبت نجاحاً طلبت المزيد، النجاح كان أن أثبت ذاتي ففقدت إحساسي بالآخرين"(١). ولكن افتقاد الأب وصورته المطلة من الطفولة، بفعل ارتدادي حاضر، في كل موقف، يزداد حدّة، لأنه متعلق بالكينونة والذات، "كان اسمي بالأصل زينب حمدان ثم مع الوقت أصبح زينة، كان الوالد محمد حمدان ثم مع الوقت صرت بلا محمد ولا حمدان"(٢). فهذا الازدواج المتمثل بأب مهتم بالنساء ومتع الحياة، ومقيم في الغرب، من جهة، وحامل لمفاهيم الشرق، وقلقه على العذرية والشرف، من جهة أخرى، حكم على الابنة بأزمة الضياع بين جزئي صورته، القريبة إلى قلبها، والأخرى التي تسببت في حرمانها وإبعادها.

٣-الأب البديل:

"يخلق الطفل عندما لا يكون له أب، أباً في خياله، وقد يحدث ذلك، على الغالب عندما يكون الأب حياً، ولكنه موجود ضعيف، فيخلق أباً يحلّ محل أبيه"(٣).

ويزداد الأب البديل حضوراً في الرواية النسوية، لما يشكله الأب، من تأثير قوي في تشكيل الأنثى، إذ يتواجد الأب البديل نتيجة، لأسباب طبيعية تتمثل بالغياب القسري البيولوجي للأب، المتمثل بموته، كما في رواية "غايب" للروائية بتول الخضيري، أو نتيجة لأسباب نفسية تجعل من الأب البيولوجي غائباً بدفئه ودعمه وحمايته، كما في رواية "خارج الجسد" لعفاف بطاينة.

---

(١) خليفة، سحر : الميراث، ص ٢٨

(٢) المصدر السابق، ص ١٨.

(٣) أسعد، وجيه : الأوديب عقده كلية، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦، ص١٣٦.

وتقدّم بتول خضيري رواية كاملة، ترسم بها صورة الأب البديل الذي تواجد بفعل موت الأب البيولوجي إثر انفجار لغم في العراق، لتنتقل مسؤولية رعاية الابنة، وفق التقاليد إلى الخالة وزوجها، ليشكّل زوج الخالة صورة الأب البديل.

والأب البديل رجل مثقف متعلّم، متذوق للفن، يحمل سحر الكلام ويتقنه- كما يظهر من الرواية- من جهة، ومن جهة أخرى، يعاني نقصاً يتمثل بعقم الإنجاب، وما ينتج عنه من تأثيرات نفسية، بالنسبة لرجل في مجتمع أبوي، وهذا ما يدفعه إلى الاهتمام بالفن تعويضاً عن أبوه غير موجودة، "اللوحات مثل أولاده، وعندما يعلقها بنفسه يودع كل لوحة منها في مكانها المناسب"[١] ويلجأ لتربية النحل، حيث ينشئ مملكته الخاصة، ويعوّض عن أبوته الناقصة، ويحمل اسم "ملك النحل"، لما في ذلك من تشابه مع دور الأب في الأسرة ؛ فنراه يوزّع الأدوار، ويراقب النحل بقلق وحب "اليوم هي الملكة وهو الذكر مما يترك لي دور الشغالة"[٢]. فالأب البديل ،يرى الواقع من خلال الخلية وأدوارها، مما يخلق فجوة بينه وبين زوجته (الخالة)؛ فهي لا تتمكن من الإنجاب بسبب عقمه، فيتحوّل في ذهنها إلى مجرد رجل مصاب بالصدفية، وصورة مشوهة عن الرجل الذي عرفته، مما يتيح لكل منهما إنشاء عالمه الخاص المختلف عن الآخر؛ تنشغل هي بالخياطة والأزرار، وينشغل هو بالقراءة ومملكة النحل، تراه رجلاً مشوّهاً بالقشور، ويراها امرأة ناقصة تغطي عيوب جسدها بالأزرار والكتافيات.

ويمنح الأب البديل الابنة الدفء والحب، واهتمامه -كما يفترض أن يكون الأب البيولوجي- ولكنه رجل تقليدي يتمسك بمفاهيم المجتمع الأبوي، ويرفض أن يقرن اسمه باسمها، ويجعل الغياب يتفوّق على تواجدها وكينونيتها، تقول: "زوجها لا

---

(١) الخضيري، بتول : غايب، ص ٣٦.

(٢) المصدر السابق، ص١٢٠.

ينجب ومع ذلك رفض أن تسمى باسمة حسب التقاليد.. وأصر أن يدعى أبو غايب[1]، مما يخلق فجوة نفسية بينهما، فرغم تعلّقها الشديد به، تظل في سردها للأحداث تسميه بـ"أبو غايب" أو "زوجها" قتلاً نفسياً له على رفضه الاقتران باسمها.

والأب البديل، هنا، يمثل الأستاذ الذي يغرس الانتماء الوطني، ويعلمها دروس الفن ويمنح روحها حساسية الإنسان المثقف، ثم دروس تربية النحل، فنراه يشرح لها قائلاً : "دلال مهما تجولنا في العالم، فسنبقى نحن الأصل وطننا هو الحضارة"، "حاولي ألا تكوني حساسة معي في دروس الرّسم إن تذوق الجمال أفضل من فهمه"[2]. والأب البديل يقدم الحماية بلهفة الأب على أبنائه، "هجمت عليّ.... صرخت من الألم، وجاء أبو غايب يركض، أجلسني، مدّ رأسي للوراء ليزيل آلة اللسع بأظافره.... ابتسم عندما رأى دموعي وقال: مناعة مناعة"[3]. والأب البديل يمثّل المنقذ الذي يعدها بإجراء عملية تجميلية لوجهها إثر اعوجاج به، ونتيجة لمرض ألم بها، وعندما تحول ظروف الحرب دون وفائه بعهده، تزداد الفجوة النفسية تجاهه، ليظل التشوه الصغير مقترناً بوجهها، يدلل على تشوه نفسي، يرتبط بظروف فقدان الأب، ورفض الأب البديل ربط اسمه بها، فتنشأ بينهما علاقة أشبه ما تكون بالعلاقة الأوديبية؛ فالأب البديل يمثل جسد الرجل الأول الذي يواجه الأنثى، وتختزنه في الذاكرة، تقترب منه ومن عالمه، وتفضل تعلّم عمله بتربية النحل، على التأثر بالخالة الخياطة أو مرافقتها لزيارة الجارات، فهو قريب، والخالة بعيدة، فهي سبب من أسباب الانفصال والاقتراب منه، فالخالة رفضت اقتراح الأب البديل بأن تناديه الابنة "خالو أو "عمو" بينما يصحبها هو في سفره، يعلّمها أسرار مملكته وفنه، وتكاد تضحي بنفسها لإنقاذ عالم النحل خاصته،

---

(١) الخضيري، بتول : غايب، ص ٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٢٨.

وتتحدث عن علاقتها بجسده قائلة : " شيؤه يشبه فأرا صغيرا وأعمى... خزنت تلك اللقطة في ذاكرتي لمدة سنتين في درجة عشرة مئوية[1]".

و الابنة، رغم تعلقها بالأب البديل، تبحث عن ذاتها واستقلالها عنه، وتبحث عن تخصص تعليمي مختلف يحقق لها ذاتها، فتختار الفرنسية. ورغم كل المحاولات المتمثلة بالتعرف على رجل آخر (جمال) وفقدان عذريتها أثناء العلاقة به، قتلا للأب البديل، وبحثاً عن انطلاق للذات، تظل مشدودة إليه متعلقة بعالمه، ولا تفلح بامتداد ذاتها إلا بغيابه، واعتقاله حيث تتجاوز حزنها عليه، تعنى بالعائلة، تحل محله، وإن ظلت حاملة لحبها وتعاليم أستاذها.

وفي "خارج الجسد" يأتي الأب البديل رغم تواجد الأب، احتياجاً نفسياً اضطرارياً، وملجأ للحماية من الأب البيولوجي كونه قاسياً وعنيفاً وصاحب سلطة مطلقة تتعمد قهرها وإذلالها، فتختار البطلة "عمها سالم"، ليساند معاناتها في البحث عن ذاتها.

والأب البديل،هنا، رجل مثقف عسكري، صاحب تاريخ مشرف، يزيده احتراماً وتميزاً وضع المقارنة مع صورة الأب البيولوجي، يمتلك مكتبة يقدم لها الكتب، ويتعاطف معها في الأزمات ويفتح باب بيته لها ، رغم ضعفه المادي، تقول : "كان مختلفا عن بقية أفراد العائلة، عرف بثباته وحنانه، هو الوحيد... الذي أكمل دراسته الثانية، والتحق بعدها بكلية الضباط ، أحبه الشرفاء وأصحاب النفوذ وقادة الجيش، ومكنوه من الصعود في السلم الوظيفي إلى أن أصبح برتبة عقيد، كشف قائد في الجيش أمامه خطط الحكومة.... وحين تسربت الخطة اتهم بالتحسس خسر منصبه كعقيد، وعشر سنوات من حياته ومستقبله المهني أصبح حبيب الشرفاء، يستحق التعذيب[2]".

---

(١) الخضيري، بتول : غايب، ص ١١١.

(٢) بطاينة، عفاف: خارج الجسد، ص ٤٠.

فمعاناة الأب البديل وعذابه في السجن، يقرب بينه وبين مني، المعذبة في سجون أبيها، فتزداد حباً " أحبت عمها سالم؛ لأنها وجدت فيه ما لا يتوفر في بيت أبيها، أو بيوت كثيرة في القرية، وجدت فيه الدفء والابتسامة والهدوء والضحكات.... وجدت بين جدران بيته صدراً حنوناً، كان حين يقترب منها يمتصّ خوفها ويستبدله بصفاء وهدوء، عمي سالم منحني الأمل بعد أن أصبحت جارية والدي[1]". وكلما يزداد الأب قسراً وظلماً، تزداد اقتراباً من الأب البديل، واللجوء إليه؛ فتلجأ إليه عند قسر الأب لها على الزواج، ومحاولة حرمانه لها من الجامعة، وبعد كل مرة من ضربه العنيف لها، ليساندها في مواقف الإذلال خاصة عند اتهامهم لها بفقدان العذرية "أدخلني عمي بيته، أغلق الباب. دقائق وأخذ البغيض يقرع الباب ويهدد"[2]. وهو المنقذ من صورة الأب البيولوجي، وتشويهها النفسي والجسدي، تتباهى به وتستمد منه القوة "شمختُ حين ربط الأستاذ بيني وبن عمي سالم ولم يربط بيني وبين والدي أو عامر أو سعيد عجبت وهو يتحدث عن عمي سالم كبطل[3]، "فهو مختلف عن الآخرين المنشغلين بالنساء لذة وضرباً، ويصبح وصيا رسميا عندما يزوجها من سليمان فتزداد صلتها به.

ويتحول الأب البديل في "خارج الجسد" بعد موت الأب البيولوجي، وخوض الابنة لمعاناة البحث عن الذات، وحصولها على تحررها، والارتباط "بستيوارت" دون عقد شرعي إلى سلطة عنيفة، تحمل إرث الشرق ومسؤوليته تجاه العائلة والمجتمع، مما يحول موقف الابنة منه إلى إبعاده والنفور منه، فهو قد تقمص صورة جديدة لأبيها الراحل، ويتسبب بسلطته في إبعادها عن عائلتها الصغيرة التي اختارتها بلا قسر، ويدفعها إلى الهرب من سلطته والخضوع لعمليات تجميل لتغير شكلها، وتغيير اسمها

---

(١) بطاينة، عفاف: خارج الجسد، ص ٦١.

(٢) المصدر السابق، ص ١٧٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٨٧.

لتحمل اسما آخر هربا من سلطته. "حتى عمي سالم الذي ذهبت إليه عساني أجد في بيته ما كنت أجده من خصوصية في الماضي كان قد بدأ يشبههم"[1]، ويزداد غضبا عند اكتشاف علاقتها بستيوارت، فيبدأ به تهديد السلطة"، إنت مش حرة فيه السك عليه وقرايب، سمعتك وسمعتهم واحدة ولا ينسى انه إذا حدا عرف اللي بصير بفرغ دمه ودمك على الأرض... لا كرامتي ولا رجولتي ولا ديني بسمحوا لي اسكت"[2]. فرغم الإحساس، بالحب والعرفان، فان الألم يزداد قوة عندما يتعلق الموضوع بالحرية التي لم تنتزع إلا بالمعاناة، فتعلن ذات الأنثى المتمردة التحدي، وتواجه سلطة الأب البديل وتعري له حقيقته، قائلة : "إذا كنت خسرت عمرك وأحلامك ومستقبلك بسبب السجن، واستسلمت، فانا ما رايحة أسمح لحدا إنه يسرق مني حياتي واللي وصلته[3]".

فالأب البديل صاحب حضور في الرواية النسوية، يمارس دور الأب تجاه الابنة، يقدم المحبة والحماية، أو يمارس هيمنة السلطة ويضرب بعصاها، ويقابل من الابنة خضوعا ورفضاً، بالاعتماد على وعي الذات وقوتها.

٣ : ١ : الأب الرمز (الحضور والغياب) :

يظهر الأب في رواية أحلام مستغانمي في "ذاكرة الجسد"، ضمن تشكّل آخر للأب البديل، بصفات وطباع، تجعل منه رمزاً وطنياً، بهالة أسطورية ضمن ثنائية الحضور والغياب يقول الابن : "كان من مصادفة وجودي مع" سي "الطاهر" في الزنزانة نفسها شيء أسطوري بحد ذاته... فهناك رجال عندما تلتقي بهم تكون قد التقيت بقدرك[4]".

---

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ٤٠٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٢٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٣٠.

(٤) مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، ص٣٢.

"لم تحوله تجربة السجن المشترك وسنوات النضال إلى اسم عادي... فالرموز تعرف دائماً كيف تحيط نفسها بذلك الحاجز الذي يفصل بين العادي والاستثنائي والممكن والمستحيل"[1].

والأب الرمز حاضر ويهيمن على شخصية الابن (التلميذ المتلقي)، والذي اتخذه كبديل عن والده الحقيقي، بصورته المنحدرة المتهالكة إنسانياً مقارنة مع صورة الأب الرمز؛ فالأب الحقيقي منشغل بملاحقة النساء يهدر ثروته عليهن، وعلى الزواج بالصغيرات، يقول "خالد" : "كان أبي يطرز مغامراته جرحاً ووشماً على جسد أمّا"[2] مهمل بالزوجة وبالأبناء. ويصف سلوك أبيه الأخلاقي قائلاً : "لقد كانت في الواقع داراً مغلقة مشرعة مدروسة، ليستدل إليها الرجال من أية جهة ويخرجوا من أية جهة..... هنا أنفق أبي ثروته ورجولته[3]".

ويتجلى الاحتياج إلى الأب الرمز، كونه نقيضاً لصورة الأب البيولوجي المشوهة بعد موت الأم، كونها مصدراً للدفء والحنان، مما يّولد رغبة جارفة من الاحتياج، يصبها الابن على الأب الرمز، "كنت يتيما، وكنت أعي ذلك بعمق، فالجوع إلى الحنان شعور مخيف وموجع يظل ينخر فيك من الداخل ويلازمك حتى يأتي عليك[4]".

والأب الرمز قائد للثورة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي، يلتقي بخالد في سجن الكدية، وقد كان شابا في السادسة عشرة، يستمع له الشاب، ويتشرب مبادئه وتعاليمه في النضال، ليحّول بحضوره الطاغي حياة الابن كقدر، وعند انتقاله إلى

(١) مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، ص ٢٨.
(٢) المصدر السابق، ص ٣١٤.
(٣) المصدر نفسه، ص ٣١٣.
(٤) المصدر نفسه، ص ٢٧.

الجبهة، يزداد حضور الأب لدى الابن ويفاجأ "بسي الطاهر" يقول : "..جئت؟. "، وكأن الأب الرمز، برابط روحي عميق لا واعٍ ينتظر ابنه ليقاسمه الكفاح.

وحضور "سي الطاهر" الطاغي على شخصية خالد، يظهر من خلال وصفه لعالم الأب وصفاته، فهو رجل مثالي منضبط في الجبهة، يعلّم العسكر الانضباط، يفكر ويخطط وينطلق إلى الميدان بشجاعة تجعل منه قدوة حينا، ويحنو على جنوده، ويتفهمهم، حينا آخر، "يجمع إلى جانب الفصاحة... فصاحة الحضور، "يعرف متى يبتسم ومتى يغضب، ويعرف كيف يتكلم، ويعرف، أيضاً، كيف يصمت، كانت الهيبة لا تفارق وجهه، وتلك الابتسامة الغامضة التي كانت تعطي تقسيماً مختلفاً لملامحه في كل مرة، كان يريد أن يبدو أمامنا دائماً رجلاً مهيباً، لا هموم له سوى هموم الوطن ولا أمل له غير رجاله[1]". مما يخلق صورة متكاملة لرجل رمز متفرد عن الآخرين. والابن المتعلق بنموذج أبيه الرمز، يريده شاهداً على رجولته، وتفوقه في الميدان بوصفه المثل الأعلى لذلك، فلا يدخر الابن جهداً في إثبات ذلك، يستشعر قيم الانتماء الوطني، ويدرك شفقه أبيه عليه، وإخفاءها بالمقابل، حرصاً من الأبوة على البنوة، وزيادة في دعم صلابتها مردّداً: "لقد خلق الرجال للسجون[2]".

والابن يدرك الجانب الباطن الدافئ لأبيه الرمز، والذي كانت تفتقده شخصية أبيه البيولوجي، فالرمز صاحب داخل إنساني عميق، يحلم بمولود ذكر يحمل اسمه، بما يتناسب مع مفاهيم المجتمع البطريركي في ربط الأبطال بالفحولة، وإنجاب الذكور، فالأب يمتلئ بالشوق إلى أبنائه وزوجته وأمه، وإن كان وضعه كقائد، يتطلب إخفاء ذلك دعماً لهالة القوة المتعلقة بأسطورة الرمز، "لقد اعترف لي أنه رجل ضعيف،يحن ويشتاق، وقد يبكي، ولكن في حدود الحياء وسراً دائماً، فليس من حق الرموز أن

(١) مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، ص٢٩، ٣٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٠.

تبكي"[1]. وهذا العالم الداخلي للأب الرمز، يبدو أكثر وضوحاً، عندما تظهر عليه معالم التغير بعد تحقيق أبوته وإنجاب الطفلة، فيروي "خالد" : "فجأة تغير الصلب، أصبح أكثر مرونة، وأكثر دعابة في أوقات فراغه.... فقد أصبح يمنح البعض بسهولة أكثر، تسريحات لزيارة خاطفة يقومون بها إلى أهلهم... لقد غيرته الأبوة المتأخرة التي جاءت رمزاً جاهزاً المستقبل أجمل"[2].

والأب الرمز حاضر بشكل مهيمن على نفسية الابن، فيربطه بهالات البطولة والتاريخ، ليزداد حضوراً، "لقد كان سي الطاهر استثناء في كل شيء، وكأنه يعد نفسه منذ البدء ليكون أكثر من رجل، لقد خلق ليكون قائداً، كان فيه شيء من سلالة طارق بن زياد والأمير عبد القادر، وأولئك الذين يمكنهم أن يغيروا التاريخ بخطبة واحدة"[3].

ويزداد حضوره تفرداً، عندما نراه شخصاً موجزاً في فرحته وفي أحزانه، يمنح الآخرين قداسته، كما يظهر عند حزنه على وفاة أم خالد إذ يقول "خالد" : "حسدت تلك الدمعة المفاجئة في عينيه والتي رفع بها أمي إلى مرتبة الشهداء... وتمنيت طويلاً بعد ذلك أن أمدد جثماناً بين يديه لأتمتع ، ولو بعد موتي بدمعة مكابرة في عينه"[4]. فهذا الحضور الطاغي للأب، والذي يجعل كل الناس يتقلصون في حضوره، بل والى تمني الموت، للاتحاد مع نموذجه المثالي، يزداد حضوراً في نفسية الابن، مما يخلق ألماً متضخماً لحظة فقدان الشاب لذراعه ووداعه للأب، فهو ألم يفوق قطع الذراع، وحكم بالأبعاد عن الحياة "ها هو قدري يطردني من ملجئي الوحيد، من الحياة ومن المعارك....

---

(١) مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، ص٣٧.

(٢) المصدر السابق، ص٣٩.

(٣) المصدر نفسه، ص٣٢.

(٤) المصدر نفسه، ص ٣٣.

ليضعني أمام ساحة أخرى ليست للموت، ليست للحياة، ساحة للألم فقـــط" [1] كنت أشعر لسبب غامض، أنني أصبحت يتيماً مرة أخرى، ويأتي الوداع صامتاً، متشّرباً بالحزن والمكابرة، وكما يليق بالرموز[2]، "كانت دمعتان قد تجمدتا في عيني، كنت أنزف، وكان ألم ذراعي ينتقل تدريجياً إلى جسدي كله، يستقر في حلقي غصة غصة الخيبة والألم"[3]. ويظل مشهد الوداع حاضراً في ذهن التلميذ، بحجم متضخم، لا يخفف منه سوى جعل الرمز له رسولاً حاملاً لوصاياه، ويحمّله مسؤولية إيصال اسم ابنته التي لم يستطع ممارسة الأبوة تجاهها، مما يجعله خائفاً على ضياع حلم الأبوة، فيلملمه باسم ينسبها إليه، فصناعة الأحلام تليق بقائد. ويتحدث "خالد" عن ذلك مخاطباً الأنثى : "كانت أول مرة سمعت فيها اسمك، سمعته وأنا في لحظة نزيف بين الموت والحياة، فتعلقت غيبوبتي بحروفه، كما يتعلق رسول بوصيّه يخاف أن يضيع منه"[4] ويتدفق الحضور بشكله الطاغي لحظة موته ضمن هالة أسطورية تضخم رمزه، فالأب مات شهيد مبادئه ووطنه، "الرموز تحمل قيمتها في موتها" كان من طينة ديدوش مراد، ومن عجينة العربي بن مهيدي ومصطفى بن بولعيد الذين كانوا يذهبون إلى الموت ولا ينظرون أن يأتيهم" مات سي الطاهر على عتبات الاستقلال، ولا شيء في يده غير سلاحه، لا شيء في جيوبه، غير أوراق لا قيمة لها، لا شيء على أكتافه سوى وسام الشهادة"[5]. فهو قائد متجرد من أطماع المادة ضمن حالات بطولية لرجل في الأربعين، يعتصر الحياة، ويدرك أن الموت سيمزق أحلامه، ولن يمنحه، الكثير، فيزداد حضوراً في نفس الابن الذي يصفه قائلاً : "بحنان الذي كان يخفي خلف صرامته الكثير

---

(١) مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، ص٣٥، ٣٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٧.

(٤) المصدر نفسه، ص ٣٦.

(٥) المصدر نفسه، ص ٤٤، ٤٥.

من الحنان، بأحلام الذي صودرت منه الأحلام، يزهو المجاهد الذي أدرك وهو يرى مولده الأول، أنه لن يموت بعد اليوم"[١] ورغم غياب الأب، والمتمثل بالموت، فانه يظل حاضراً بسلطة اسمه المستقاة من الشجاعة والبطولة، "هناك أسماء عندما تذكرها تكاد تصلح من جلستك وتطفئ سيجارتك، تكاد تتحدث عنها، وكأنك تتحدّث إليها بنفس تلك الهيئة"[٢].

بعث الأب الرمز:

بعد استقلال الجزائر وانقلاب سلّم العدالة والقيم، حيثُ يزجّ الأحرار المضحون في السجون، وتتحول الأرض إلى سوق يستثمره ويستغله أصحاب النفوذ، والى جانب إحباطات الابن وهروبه إلى فرنسا حيث، يستبدل ذلك بممارسة الفن، كونه أسلوباً من أساليب التنفيس النفسي ضد القهر، هرباً من تشويه الوطن، وواقع ذراعه المقطوع، والذكريات الحاضرة، يبعث الأب حياً في حضور أكثر جاذبية بصورة ابنته أحلام والتي كان التلميذ، قد حمل اسمها وصية من رسول قبل سنوات، فتختلط عليه المشاعر، فابنة "لسي الطاهر"، يجب أن لا تكون امرأة عادية، فتتماهى في مخيلته مع قسنطينه، حيث الأب والذكريات ضمن خليط يمتزج به شعور الرجل تجاه المرأة، والأب تجاه ابنته، كونه، حاملاً لوصايا الأب الرمز، مما يزيد في معاناته، ضمن تصور يجعل من الابنة فتاة سادية شبيهة بقسنطينة التي تسببت في مقتل أولادها، مثلما تسببت الابنة الحاملة لصورة الرّمز في قتل البطل نفسياً" لقد كنت نسخة عن سي طاهر نسخة أكثر جاذبية كنت أنثى"[٣]. أنت تأخذين يوماً بعد يوم ملامح قسنطينه، تلبسين تضاريسها، تسكنين كهوفها" " أنت مدينة ولست امرأة" " هكذا أراك، فيك من تعاريج هذه المدينة من

---

(١) مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، ص ٤٣.

(٢) المصدر السابق، ص٢٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ٥٦.

استدارة جسورها... من أنوثتها وعذريتها السرية" [1]. وحضور الأب النفسي الثقيل على خالد، يجعله يمزج بين مشاعر الرجل والأبوة"، فيقول : "حبيبك الأول وأبوه كنت أنا نسخة منها" "أنتِ التي كان يمكن أن تكون ابنتي قبل أن تصبح فجأة بعد ربع قرن حبيبتي"[2].

ولكن الأب الرمز، وإن كان حاضراً مهيمناً على خالد، بوصفه المتلقي لتعاليمه، يزداد غياباً عند الابنة التي نشأت في ظروف ما بعد الاستقلال، والتي لم تعرف حقيقة الوطن، ولم تعشها، وتنتهي بالزواج من أحد مستغلي الوطن بعد الاستقلال، قتلاً لنموذج أب ما عرفته، ورأت به مجرد رجل ينتمي إلى الجزائر، ولم يمنحها أبوته بفعل غياب قسري، وإن كانت في جانب منها، تحمل ملامحه وروحه التي تفجّرها سادية داخل الكتابة، لتنفصل بها عن الواقع. تقول "أحلام" : "أن يكون أبي أورثني اسماً كبيراً هذا لا يعني شيئاً، لقد أورثني مأساة في ثقل اسمه، وأورث أخي الخوف الدائم من السقوط والعيش مسكوناً بهواجس الفشل، وهو الابن الوحيد للطاهر ... الذي ليس من حقه أن يفشل في الدراسة ولا في الحياة لأنه ليس من حق الرموز أن تتحطم" "كنت أفضل أن تكون لي طفولة عادية وأن يكون لي أب وعائلة كالآخرين، وليس مجموعة من الكتب وحزمة من الدفاتر، ولكن أبي صار ملكاً للجزائر" أشعر أني ابنة لرقم فقط"[3]. ورغم هذا الغياب للأب عن ابنته، إلا أنه يطلّ، أحياناً، على شكل حب لخالد، كونه يمثل الأبوة المزورة، وحب لزياد الفلسطيني كونه، حاملاً لصورة البطولة التي يمثلها الأب. والابن التلميذ في علاقته مع ابنة الأب الرمز ضمن خليط الأبوة والرجولة ، يخاف الإحساس بالذنب؛ فالأنا الأعلى المتشكل من أهمية الأب حاضر

---

(١) مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، ص١٤٢، ١٦٧، ١٦٤.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٠٥.

لتأنيبه في كل المواقف خوفاً من خيانة الصورة النموذجية للأب " أنا الذي تنكرت لسي الطاهر، الرجل الذي كان يوماً قائدي، وكان يوماً صديقي، لرجل أو دعك عندي وصية ذات يوم ومات شهيداً"[١] تراني أخون أعز من عرفت من رجال... تراني سأخون لسي الطاهر قائدي ورفيقي وصديق عمر بأكمله"[٢]، والتلميذ يرى في الابنة تمثيلاً لصورة الأب والوطن، ولا بد أن تحمل على عاتقها مسؤولية انتسابها "لسي الطاهر"، فينفجر غضباً وحزناً عند قرارها الزواج من مستغل. كونه، قتلاً بشعاً لصورة الأب البطولية، ضمن صورة تتماهي الابنة بها مع الوطن، بوصفها صورة للأب، فيخاطبها "خالد" : "كيف يمكن أن تمرغي اسم والدك في مزبلة، أنت لست امرأة فقط أنت وطن أفلا يهمك ما سيكتبه التاريخ"[٣]. "احملي هذا الاسم بكبرياء أكبر .. أنت وطن بأكمله هل تعين هذا؟ ليس من حق الرموز أن تتحطم"[٤]، ويزداد الموقف بشاعة في ذهن خالد ليلة الزفاف، وعلى أرض قسنطينة، فيراها ليلة للخونة، لا للأبطال "كسي الطاهر" أو "زياد" وغيرهم من المضحين، بل تتحول الابنة المتماهية مع الأرض إلى مدينة يفتحها العسكر، ببساطيرهم، إمعاناً في الذل والانكسار المطلّ من تهديد صورة الأب الّرمز. ليحضر الأب الرمز حضوراً مؤلماً بشعاً ليلة الزفاف، ليواجه موتاً جديداً على يد ابنته التي يفترض أن يبعث بها، كما يصف خالد الموقف، "عادت طلقة موجعة كتلك الرصاصات التي أفرغوها في جسده يوماً"[٥]. والابنة الغريبة على تعاليم والدها، تختار أن تعيش ضمن اسمها الأول "حياة" رافضة الاسم الثاني الذي اختاره لها سي الطاهر "أحلام"، فيتضخم عالم الابن الداخلي حزناً، ولا يهدأ إلا حين يدرك أن

(١) مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، ص ٢١٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٠١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢١٥.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٠١.

(٥) المصدر نفسه، ص ٣٤١.

ناصر الابن الذكر "لسي الطاهر"، يحمل بعض ملامح والده النفسية والسلوكية، ويرفض المشاركة في قتل الأب الرمز الحاضر في ذهن التلميذ، فيبعث حياً في جزء منه، ويعلّق عليه جراح الذكريات، ونزف الوطن. فهو الذي استقى روحه وتعاليمه حباً له، برفضه للمشاركة في المساومات والخيانات تجاه الوطن، بعكس الأبناء الحقيقيين الذين حملوا اسمه، ولم يحملوا روحه.

٣ : ١ : ١: ١ السلطة الانتهازيــــة:

"بكل وقاحة، يتباهى والدي باجتهاده في جمع الثروة، وبصداقته للفرنـــسيين في عهد الانتداب، كأن هذه النعمة التي يضيع فيها ليست من حرمان ألوف الأسر الـــتي أطعمها الفرنسيون طحين الترمس والشعير والذرة البيضاء على شكل إعاشات"[1].

تظهر السلطة الأبوية الانتهازية في رواية "أنا أحيا " للروائيـــة اللبنانيـــة "ليلـــى بعلبكي"، ضمن تشكّل لأب رمز، بمدلوله السلبي، محاطاً بأتباعه وأنصاره الذين يرون به أنموذجاً متفوّقاً للكسب؛ يتسلق على أكتاف الفقراء والمعدمين، رغم كونه منحدراً من أسرة متوسطة الحال"، هواية والده الوحيدة كانت الإنجاب، فقد اشترى قطعـــة أرض، أقام عليها بيتاً قديماً، وفتح دكاناً لبيع الخردوات... واشتعلت الأرض بـــنيران الحـــرب العالمية الثانية، فإذا الحياة تتبدل وتنطلق بسرعة جنوبية، وإذا نحن أثرياء، نحـــن أغنيـــاء حرب"[2].

والأب لا يدخر وسعاً لتحقيق تفوقه المادي الذي يعدّ الـــداعم الأول لـــسلطته داخل المترل وخارجه. وتتحرك انتهازيته ضمن سلطة انتهازية أكبر، يستمد منها دعمه وقوته، متمثلّة ببعض مؤسسات الدولة كالجامعة والصحافة، إضافة إلى بعض الشركات

(١) بعلبكي، ليلى: أنا أحيا، مطابع سمية، بيروت، ١٩٦٣، ص ٢٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٢-٣٣.

الخاصة التي يديرها انتهازيون مستغلون مشابهون له في استغلالهم ظروف التدهور السياسي طريقاً للتفوق والكسب.

ويقف الأب في مواجهة الأنا النرجسية المتضخمة في صورة ابنته "لينا"، فهي امرأة حانقة متبرمة رافضة، لكلّ الأدوار التقليدية التي يرسمها لها ذكور المجتمع، في البيت، وفي اختيار الزوج، وفي الجامعة والعمل.... امرأة ممتنعة حتى عن تحقيق رغباتها ولذتها في الحب والزواج، إذا كانت ستدخلها ضمن دائرة تسلب فرديتها واستغلالها، فلينا تنظر إلى الأب وهيمنته الاقتصادية بنظرات النفور والاشمئزاز، وتستشعر انتهازيته وتطلق عليه أبشع الصفات، تحطمّ نموذجه، وتتعمد قتله والتمرد عليه، رفضا لصورته، بحثاً عن مخرج يليق بتفردها ونرجسيتها، تقول : "والدي صديق كل مستغل للحوادث السياسية" أنا أحتقر والدي وأحتقر ملايينه، وأحتقر هذا المقعد الذي لا تعجبه انطلاقتي"(١).

وتتبعثر صورته أشلاء عند اكتشافها، لعيوبه الأخلاقية، بمشهد تلصصه على جارتهم المترهلة، فيتعاظم الإحساس بالنفور والاشمئزاز والبشاعة، "إنه والدي... مصلوب على الجدار يرسل من فمه الدخان بعصبية، وقد برز كرشة ونحفت ساقاه، فإذا هو كبقايا إنسان سّودت: إحدى الحرائق هيكله وتركت ثيابه بيضاء تلمع"(٢). "حملت الألم في حنكي الأيسر، تسللت إلى فراشي، تتداعى أمامي تماثيل احترام وتقدير وخوف لوالدي كانت تجثم على عيني"(٣). فسلطة الأب تستغل الفقراء، تنتهك أجساد النساء، بمقابل صورة زوجته الضعيفة الخاضعة، تصنع ثورة الذات ضدّ الأب، واختياراته وإحساسه بتفوقه الاقتصادي وامتداد سلطته، مما يضاعف الثورة ضده،

(١) ليلى، بعلبكي : أنا أحيا، ص١٦.
(٢) المصدر السابق، ص٢٠.
(٣) المصدر نفسه، ص٢٠.

والنفور منه على شكل رغبات سادية تنطلق تجاهه، وتجاه كل مشابهيه. وفي أحد مشاهد النزاع يقول الأب لابنته : "إلا تعترفين بي مرجعاً أوحداً لكل خطوة تنفذينها ... هبت رواسب خوفي منه تقطع الكلمات، وكبرت في حذائي شهوة طاغية لمرمغة أنفه وسمعه.. أودّ لو أشعل أذنه ببغضي له واحتقاري واستخفافي، أود لو أرميه من الشرفة إلى غرفة الجارة المترهلة ليتعرى هو، ويمزق لها ثيابها لأقهقه قاذفة في وجهه معرفتي لحقيقته فأطفئ بوهمها عينيه"[1]. وهذا الاصطدام النفسي، بشخصية الأب يجعلها تصفه بمصفرّ الوجه، بالكذاب والمحتكر والمستغل والمتسلق، "والدي وعمي يتعمشقان على رفع شجره النخيل لجني الثمرة"[2].

وتزيد على ذلك، بجعله متسلطاً مزمجراً مترعجاً، يلجأ إلى عنف بدائي لفظي جسدي إذا ما هدّدت سلطته، "راح يضرب كعب حذائه بالبلاط..... وجمعت جسدي كتلة واحدة تنبض في هذا النور.... واقترب والدي مني، ثم شدني بعنف يسحبني عن الكرسي "أنت وقحة[3]"، وتختلط صورته مع المستعمرين المستغلين في كفة واحدة، "لتنصب اللعنة على رأس والدي ورأس المذيع ورؤوس كل المستعمرين"[4].

وتلجأ الابنة إلى الانفلات من دائرة الأب والتمرد على سلطته رفضاً لقالب الأنثى الغنية، المحاصرة بالثياب المظهرة لمفاتنها، تذهب إلى السهرات والحفلات، لتزين سلطة الأب وتروّج لمصالحه، رفضاً للتماهي مع صورة الأم الخاضعة، والتي تضرب بيد السلطة، فالذات النرجسية تكره نموذج الأم، وترغب بتحطيمه كنموذج ضعيف يظهر كبته الجنسي، في مبالغات الاهتمام بالشؤون الجسدية الأنثوية إغراء لزوج يفضل الجارة

(١) بعلبكي، ليلى : أنا أحيا، ص٢٨.
(٢) المصدر السابق، ص٢٥٥.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٨٨.
(٤) المصدر نفسه، ص٢٧٥.

المترهلة عليها، مما يضخم من سلطته وهيمنتها، والتي لا ترى في المرأة إلا قالباً للجنس واللذة. ويبدأ التمرد، بقص لينا لشعرها ضمن محاولة لقتل الأب الذي يحب طوله، ضمن وصف سادي يقطر منه الدم، بمشهد ترتفع به الأحداث عن مجرد صالون حلاقة، فهو مسرح تتمرد به الذات على الأب ضمن حرية الاختيار، فتقول : "ألست حرة في أن أمنح حامل الموسى لذة تقطيع خصلاته وبعثرتها بين قدميه... فأشبع عيني من رؤية الأداة الحادة، وهي تتكتك، إلى وهي تأكل وهي تقتل... فأنا أحّس برغبة جامحة لسماع دمار، بمشاهدة أشلاء، للتحديق بأصابع قاسية جبارة لا ترحم[1].

ويزداد التمرد واقعية، بالبحث عن استقلال مادي، بالحصول على عمل[2]،يغطي نفقاتها إدراكاً منها أن ما يضعف سيطرة الأب، يقوم على قتل سيطرته المادية. فتملأ المكان صخباً وفرحاً لمجرد حياكة قميص صوفي، إمعاناً في تحدّي الأب وقتله، وتزيد على ذلك بالتدخين الصارخ المكشوف داخل جدران المترل رفضاً لأنوثة تريد الوالدة وضعها داخل إطارها، ثم بالذّهاب إلى السينما، كونها تقع ضمن قائمة الممنوعات التي تفرضها السلطة؛ فهذه النرجسية، والشعور بتفوّق الذات، يجعل منها عدوانية تجاه كل من تراه، فهي ليست كباقي النساء، وتتفوق عليهن :"وإن كنا لا نقع إلا لماماً على صورها ولما تقوم به من فعل مؤثر"[3]. فهي تعبّر عن كل ما يصدمها في الواقع دون أن تؤثر فيه؛ تترفع على زملائها في العمل، ترفض نظراتهم الجنسية، وتتوقع أن يتوقف القلم بأيديهم لمجرّد مرورها أمامهم، وعندما لا يحدث ذلك، يتفاقم اضطراب الذات، يزيد إصرارها على أنهم يحاولون تحطيم تفردها، فنراها، تضيق بالوقت، بل وتمتد فوقه، وتهاجمه بسادية لأنه يتعدى على فرديتها ويضعها ضمن ظروف الفناء، " أتمنى لو كان

---

(١) بعلبكي، ليلى : أنا أحيا، ص٩.

(٢) انظر : المصدر السابق، ص ١١، ١٢، ٢٥.

(٣) أبو نضال، نزيه وآخرون : خصوصية الإبداع النسوي، ١٩٧٧، ص١٢.

الوقت شيئاً ملموساً، لتجاهلت وجود الناس حولي انقضضتُ عليه بأظافري أنهشه وأمضغ أشلاءه بأسناني، ثم ألفظه على الأرض، ليترّوي بين قدمي خائفاً صاغراً"[١].

والأنثى التي تبحث عن فردية، تخرجها من دائرة أب انتهازي، لا ترى في العالم سوى مجرد قطيع، فتصرخ باختلاف يجعلها ترفض الانتساب إلى مجموع النساء المكبوتات الخاضعات في العمل والجامعة وفي المقهى أو الشارع : "أعد النساء في الشارع واحدة، ثلاث عشر نساء فقط. لا يجوز لي جمع نفسي مع بقية النساء، أنسا واحدة من عشرة من مئة من مليون.. إما أن أكون واحدة من عشر مع مئة فهذا خطأ ارتكبه[٢] لست كالباقيات أريد ألا أكون كأي إنسان آخر[٣] فهي ممتنعة عن كل ما يصهرها ضمن جماعات الآخرين إلا أن هذا الاقتناع يُبقي الجنس، أي اللذة في دائرة الرَّغبات والمكبوتات وإن عابت ذلك على الأخريات المشغولات بإرضاء الرجال جسدياً.

وتتضخم نرجسيتها في أكبر صورة عندما تقول :"هكذا أنا، عالم مستقل، لا يمكن أن يتأثر مجرى الحياة فيه، بأي حدث خارجي، لا ينطلق من ذاتي من مشكلة الإنسان في ذاتي"[٤] فهي تشعر نفسها محور الكون، تتفوق على الوالد نضجاً وذكاءً، بل وعلى الأم والأخريات.

وتظهر لمسات الأب الانتهازي في بيته الذي لا يشكل للابنة سوى مأوى تبيت فيه، ولا تحمل أي مشاعر تجاه سكانه، فبه معالم الاستعمار ولغته رغم بعض رتوش

---

(١) بعلبكي، ليلى : أنا أحيا، ص١٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١٦٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨٠.

(٤) المصدر نفسه، ص ٤٤.

الشرق المتمثلة بغرفة الأثاث العربي والسجاد، ويمتلئ بحضور الأب كونه، مملكة يمارس بها سلطته "تربطني بالبيت حاجة واهية تعيدني إليه دوماً لآكل وأنام..." [١].

والسلطة الأبوية الانتهازية تظهر في مؤسسة العمل، حيث يحمل المدير صفات الأب كونه صديقاً مشابهاً له، ومشتركا معه في الاستغلال، ضمن مؤسسة يقوم مسار عملها على مناهضة الشيوعية، تتعامل مع الاستعمار وتروّج له مقابل الكسب المالي. والسلطة في العمل، والتي يمارسها المدير تسعى كما الأب، إلى تحطيم فرديتها وتمرّدها ضمن حصار نفسي مكثف، يستند على التمويل المالي المتمثل براتبها، فيقول المدير ولها، مثلاً : " لا تستعملي ضمير الجمع حيث تتكلمين عن نفسك لا يحق استعمال نحن إلا للملك، والأب والأسرة... مهمتك هنا قتل الغرور من نفسك"[٢]. ويبالغ بالإشادة بأبيها وتفوقه، ويعهد لها بمهمة مراقبة صندوق فارغ للشكاوى استمتاعاً منه بتحطيم فرديتها، ويواجهها بذكاء السلطة، بحقيقة ذاتها العاجزة عن الفعل، رغم ادعاء الفردية والتفوّق، فهي لا تفكر إلا بقتل نموذج أبيها، والاختلاف عن الأخريات، بحثاً عن الفردية بلا مبادئ، "أنتِ مثلي لا فرق عندكِ من أين يأتي المال، المهم أن تحصلي على المال لتمارسي به عظمة حريتك"[٣]. "تؤمنين بالمساواة أنتِ التي تمرّ بزملائها فلا تكترث لهم، ولا تلقي تحية"[٤]. والأنثى المتمردة، ترى انتهازية السلطة وعمالتها، وتساويها بالأب، فيما يتعلق بهوس الجنس، والاهتمام بأجساد النساء، والحرص على المنصب والكرسي، حتى تصف المدير ، بالمقعد الجلدي. والجامعة والحزب أيضاً، انتهازيان يستهدفان الفردية، كما تراهما، "صورة أستاذ الفلسفة ويده المحلّقة في الفضاء

---

(١) بعلبكي، ليلى : أنا أحيا، ص١٧.
(٢) المصدر السابق، ص ٥٦.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٧٨.
(٤) المصدر نفسه، ص ١١٥.

كيد الحاوي تسلب كل قوة وكل شخصية[1]. وهذه الرؤوس تحتوي أفكاراً مخلوطة دخيلة، هي أخطر علينا من سموم المستعمر"[2]. والصحف- كما تراها- مستعبدة ومجرمة تروّج للانتهازية، "الصحف عندنا مستعبدة، وهذه الصحف مجرمة لأنها تنقل السمّ للقضاء على القومية العربية في المجتمع العربي كله"[3].

وهذا ما يدعو لينا إلى أن تصف مديرها" بالمقعد الجلدي"، وتصف الجامعة " بجريدة الصباح"، بما تحمله من أكاذيب، وأمها "بغطاء الوسادة" الخاضع لسلطة الانتهازي ورغباته في المنزل.

وهرباً من نموذج السلطة الانتهازية، تفرّ إلى معرفة شاب فقير شيوعي، يمثل نقيضاً للرأسمالية، يتفرّد على الأب جسدياً وإنسانياً، يدخن تبغاً محلياً، ويدخن الوالد تبغاً مستورداً، يده لا تسبب الألم، ويد الوالد هرمة قاسية بخاتم ماسي يدلّ على استغلاله، يفكر بالجماعة والأمة، ويفكر الوالد بنفسه، يرتدي حذاءً ممزقاً، والوالد يمتلك أغلى الأحذية والماركات العالمية، تقف أمامه كجارية ، وتشتعل نفوراً وتمرّداً أمام الأب. وبعد المقارنة، تنفجر غضباً تجاه تمثال الأب المكسور قائلة : "سأقطع حذاءه، بالسكين وأجبره على انتقال حذاء مفتوق لسواه، وسأنزله من الطابق الثاني وأزجه في غرفة حقيرة في حيّ شعبي أو سأصلبه في غرفة على أحد السطوح"[4]. ولكن الرجل الذي تلجأ له الذات، بحثاً عن تفردها وانطلاقاً من قيود السلطة، والذي تنفجر أمامه رغبة وحباً، وترضخ أنوثتها في التحمّل له، رجل صاحب إيديولوجيا تؤمن بالجماعة، يتهجم على غناها، يزدريها، ويسخر منها، من جهة، ومن جهة ثانية، رجل

---

(١) بعلبكي، ليلى : أنا أحيا، ص ٥٧.
(٢) المصدر السابق، ص ٩٧.
(٣) المصدر نفسه، ص ٩٩.
(٤) المصدر نفسه، ص ٣٠٧.

يعاني كبتاً وحرماناً جنسياً وقهراً اجتماعياً، يُفجّره تجاه المرأة، مما يُهين إحساسها بذاتها،مما يجعلها عاجزة عن تحقيق رغباتها معه، يُلقي بها إلى الشارع لتبكي، في مواجهة الوحدة والألم الحقيقي، أمام رهبتها من الانهزام والعودة إلى سجن الأب وسلطته. ويزيد في خوفها مشاعر مازوخية، تتمثل بعذاب يسحق الذات، على شكل رهاب للالات، فلا مهرب لها بعد تخلي الشيوعي عنها؛ فالزواج- كما تراه- مجرد آلة تسحق جسدها، بالاحتكاك وإنجاب الأطفال؛ يمتص زوجها جسدها ويستغلها بدلاً من حمايتها في مشهد مقارب لمشهد مرعب تختزنه ذاكرتها، لقطار يسحق شاباً، ويفصل رأسه عن جسده، مما يزيد من رهابها للآلات التي تقتل فرديتها، وتصنع خوفها من الفناء أمام انتهازية الأب المتفوق، وانتهازية المؤسسات والجامعة، والحزب الذي يستغل هاء، وأمثاله من الشباب خدمة لمصالحه، فتجد الذات نفسها وحيدة محطمة في الشارع العام. ولا مفرّ لها سوى الخضوع والعودة إلى المنزل الذي طالما فرت من أسوار سجنه، لتحيا، بشكل يعني لها الموت، وهي الصارخة، "أنا أحيا"، في حين يعني للآخرين الحياة بمستلزماتها، تقول: " رجعت إلى البيت، كأنني مجبرة على العودة إلى البيت دائماً، يجب أن أعود إلى البيت، أنا أنام في هذا البيت، أن يحبك مصيري في هذا البيت"(١).

٤ : الأب الأوديبي (الاقتراب والانفصال) :

" قبلني أبي على فمي، وأعطاني وردة فلم أقبل ورداً من كل الصبية... كنت أراهم صغاراً جداً وليس في وجههم ألق وجهه، كنتُ أنظر للقمر، أقول له إن خلفه وجه من أحب، ولا ينام في حجر غيري"(٢). "أمي التي أعرفها لم أرها وهي ترضعني، ولا شممت رائحة صدرها.. أمي التي لم يعرفها "هو" كانت إذا تنفستُ في أحضانه، وتشمَمت و رائحة عرقه، وتركت أحلامي تسرع بين خطوط وجهه، تأتي وتحملني

(١) بعلبكي، ليلى : أنا أحيا، ص ٣١٧.
(٢) الطحاوي، ميرال : الباذنجانة الزرقاء، الآداب، بيروت، ص ١٠٩.

بي في الغرفة الخاوية، وتنام بجانبه.. أنا التي دعوت الله إلا ينبت رحمي أي مخلوقات، وقرّرت أن أكون ابنتك فقط[1].

ويرى علماء النفس، "أن الأب بما يمثله من موضوع جنسي غير قابل لتحقيق الإرواء الايروسي، كونه يقع في حقل التابو، يولّد الحذر والريبة والتردد داخل الهدف الجنسي، وبالتالي يخلق وضعاً تثبيتيّاً، يولد بدوره علاقة مزيفة بين الذات والعالم"[2].

يظهر الأب في رواية " الباذنجانة الزرقاء" لميرال طحاوي، ضمن ثنائية الاقتراب والانفصال النفسيين، بالعلاقة مع ابنته صاحبة "العقدة الأوديبية"، التي تعاني اضطهاداً نفسياً، يتمثل بالبحث عن الذات داخل جسد مشوه بالدّمامة والكسور، إثر ولادة تتناسب زمنياً مع أحداث هزيمة عام ألف تسعمائة وسبعة وستين، وتحمل وجهها تشويهات الهزيمة؛ فالظروف السياسية المتردية لا تساعد على ولادة عادية، بل تنتج مخلوقاً أشبه بالباذنجانة الزرقاء -كما يطلقون عليها- ولادة ساخرة تضج بالألم والاختناق؛ تقوم على استخدام سكين المطبخ في الجراحة، ووضع خرقة بالية لتكتم صراخ الأم، مما يولد نفوراً مكبوتاً مستقبلياً من الأم تجاه الابنة؛ فتنفر من جسدها المشوّه، كونه محور المعاناة بين الأم والابنة، وبين الابنة والأب، مما يدفع الأم إلى إقصائها وإخصائها، بمفاهيم علم النفس الذي تستند عليه الرواية في بنائها، بل وتقتبس منه في الحديث عن رغبات الجسد والقمع الاجتماعي وملامح العلاقة الأوديبية[3] وغيرها. "دون غرفة عمليات ولا بنج، ولا أدوات تعقيم، بسكينة المطبخ سيتم بتر حبل

---

(١) الطحاوي، ميرال : الباذنجانة الزرقاء، ص ١١١.

(٢) الحميدي، احمد جاسم : المرأة في كتابتها، دمشق، مطابع المفيد، ١٩٨٦، ص٦٧.

(٣) انظر : الطحاوي، ميرال : الباذنجانة الزرقاء، ص ٢١، ١٢٢، ١٢٥.

الخلاص سكينة المطبخ لم تكن حادة، كما ينبغي ستسنها "ستي" على حجر خفاف كانت تدعك به كعبها"(١).

فالأم لا ترى بها سوى نكبة، لا تليق بمظهرها الاجتماعي، مما يدعو الابنة أثناء السرد إلى وصفها، "بالملكة ناريمان" بما في ذلك من استشعار للبعد(٢)، إذ تصف الأم ابنتها، بخلفة الشياطَين و"بنت الشوارع"، وأخيراً "الباذنجانة الزرقاء" وتتعمد إقصاءها. ويظهر الأب في هذا الطور قريباً دافئاً، يحبها ويلقبها "بننوش إلى جانب ست الحلوين، وحبيبة بابا وست البنات"(٣) مازحها ويشاركها اللعب، ثم يصنع، لها أرجوحة يخبؤها داخل عباءته، فهو الحامي والمنقذ لها من عقاب الأم التي تقدَم لها سلسلة من العقاب الجسدي واللفظي، تربطها بساق السرير وتتعمد إهانتها، والطفلة لا ترى في أمها سوى امرأة تنافسها على حب الوالد، ضمن رؤية تجعل من الأم، تستحق هذه المنزلة بالاقتراب.. الذي كانا يتعاركان على محبته مات"(٤).

والأم تعمل على الإخصاء النفسي المتمثل بعقابات جسدية قاسية، لمجرد انتباه البنت إلى مواضع الأعضاء التناسلية، مع سخرية لاذعة تزيد من فتور العلاقة مع الأم، كونها مصدر الألم، وسجانة للجسد، وتذكّر بدمامته، "لأنها قالت الملكة وهي تشير بإصبعها الصغيرة في لحم ساقها، وتم وضع الفلفل الحار في فمها وربطها في ساق الفراش، وإظلام الغرفة ثم صودرت عروستها، وتم الاصطلاح على مناداتها تربية الشوارع"(٥).

---

(١) الطحاوي، ميرال : الباذنجانة الزرقاء، ص ٩.

(٢) يرى بلير أن الفتاة لا تضطر إلى تمثيل شخصية أبيها، وإغفال جانب كبير من دورها الأنثوي إلا إذا وجدت مشاعر فاترة من أمها، وعدم تعاطف معها " انظر رمزي ،ناهد: سيكولوجية المرأة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٩، ص ١٦٣.

(٣) الطحاوي، ميرال : الباذنجانة الزرقاء، ص ٣٩.

(٤) المصدر السابق، ص ٩٦.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٣.

"كانت تلك الإشارة كافية لجعلها تكف عن أي شيء تعمله، وإلا فان فخديها سينا لهما مزيداً من القرصات التي تترك خلفها بقعاً داكنة.." [1]. وفي مقابل ذلك، يظهر الأب بحضوره المميّز، يتماهى مع الابنة التي تقلده، وتتوق إلى إثبات الذات أمامه، تفكر أن تصبح عالمة فضاء لتحقيق حلمه، وتبذل مجهوداً في كل أصناف العلوم المدرسية رغم إمكانات الذات المتواضعة، مما يزيد أزمتها، تضعه على ساقها، وتغني له بمشهد مشابه للأم، تجمّل شعرها، فقط، لتثبت له أنها جميلة، يطلّ عليها على شكل منامات حلمية، تستشعر دفئه وتفتقده، وتتوقف الحياة عند غيابه، تقول: "طالما رأيتهم يعبرون، يشدّون خصلات شعري، يتورّم رأسي، ثم يرتطم جسدي بكل شيء، يتناثر فوق المسافات، بقعاً دموية داكنة، كنت أراها في المرآة تكبر وتنفجر، ويأتي يلملمه، يحملني بين ذراعيه، ثم يفرد عباءته ويطويني"[2]، "كان وديعاً وطويلاً، اضطر لأن يقرفص حتى يكون في مستوى طولي، ولمحت عينيه لأول مرة عن قرب، كانتا صافيتين، وكانت بصيلات الشعر تبتسم لي، والعرق ينبض في معصمي.. وأنا أضحك وأحلم في كل العوالم التي كنت احلم باقتحامها.. كانت دقاته في صدري تتعالى"[3]. في مقابل صور حلمية بشعة للأم، يختلط بها صراخها وعقابها.

والأب مثقف وطبيب جراح، يمتاز بالشجاعة والرّجولة، متفوّق في عمله، لكن خيبات الهزيمة، تؤجج عنده صراع المثقف مع الواقع؛ فهو لا ينسجم مع الحزب المستعبد، بتنظيمه، ولا مع انغلاق الأخوان، ولا يحتمل خذلان الهزيمة وقتل الحرب لأحلامهم.

---

(١) الطحاوي، ميرال : الباذنجانة الزرقاء، ص ٢٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٤.

ويرتبط مع ابنته بقرب منذ لحظات الولادة الأولى، فيرى بها حبيبة وابنة، ويوسّع لها مكاناً كبيراً في قلبه، في حين ترى بها الأم سبباً لإفساد جمالها وجسدها، بسبب حمل وميلاد مبكرين، يتسببان بتشوه آذنت به الهزيمة، فيزداد حضور الأب مع كل يوم يمنحها به دفئه وتعاليمه، كونه مصدراً للدفء الجسدي والنفسي في بيت مليء بنساء باردات.

يبدأ الانفصال بالظهور، مما يشعر ببدء معاناة جديدة، حين تلمح الابنة مشهد اقتراب جسدي بين الأب والأم، كونها منافسة لها على الوالد، تقول : "الباذنجانة " : "كنت بالباب، أستعد لأقبل أبي قبله الصباح وتستعد أمي لمراقبة هيئتي قبل أن أخرج، لكن لمحتُ هذه الأشياء بينهما، توقفت عيني على الأرض؛ لم أكن خائفة، كنت خجلة فحسب.. وقفتُ طويلاً، لم يقل لي تعالي، لم يرفع عينيه تجاهي، ظل يهز أصابعه، ولا ينظر لي "أمي التي تقف الآن بيني وبين أبي وبينهما المحابس كانت ترمقني[1]؛ فالأم سبب الانفصال في طوره الأول، ويزداد الانفصال، -وبمساهمة من الأم- ضمن تعليمات مرحلة البلوغ حفاظاً على طباع الأنوثة وحماية للعذرية انسجاماً مع قيم المجتمع البطريركي، فيساند الأب الأم في وضع قيد على الابنة، ومحاصرة جسدها، ضمن تغيير لم تعرفه الابنة المرتبطة بالأب أوديبياً، تقول : "الألم أسفل بطني، وتحتي بالضبط شيء لزج لونه أحمر، تنتظره كل البنات في الفصل أن يزورهن وها هو يختارني، أمي سنقول: إذا تسلقت الكازورينا ضمي ساقيك أننت كبرت وهو حين يجلس على فراشه سيهز رأسه موافقاً على كلامها مطالباً إياي أن أغسل قدمي على الحوض المنخفض[2]. ويزداد الانفصال قوة بحضور سلطة الأب، لتظل المعاناة حاضرة، تتقاذفها رغبة بالاقتراب وأخرى بالابتعاد "يتحدث عن النعمة التي يصونها الرب من

---

(١) الطحاوي، ميرال : الباذنجانة الزرقاء، ص٣٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٠.

الزوّال، ملطخاً وجهي بأصابعه التي لا تزال فيها قوة لأن تعلمني الأدب والاحتشام، والكف عن تطلعات الحرية لارتداء فستان يزغلل عين جارنا"(١). مما يجعل الابنة، في عقدها، ترفض كل السلطات، وتعاني اغتراباً في فهم مبادئها المزدوجة، ابتداء من تعرضها لتحرش جنسي من جارهم أستاذ الفلسفة، والذي كان يتحدث عن الحرية وماركس والمجتمع البطريركي. فتختزن رعب اللحظة، لتُراكم فوقها صورة أخ شاركها اللعب والطفولة، ثم بانتمائه الحزبي الإسلامي، فصار ينعتها بالكفر ويُعنّفها، إلى أن يهرب من نفسه ومن الآخرين. ثم يُزج به في السجن، وضمن انقلاب الأخ نحوها، يظهر طورٌ آخر للانفصال عن الأب، يمهد لانفصال أكبر؛ فالأب يدخل إلى إحباطاته النفسية والفكرية ولا يُدافع عنها أمام سلطة الأخ الناطقة باسم الدين والحزب، إلى أن يتم الانفصال الكبير، والتخلي الذي يجعلها لا تغفر للأب بعدهُ وخيانته، وتختلط مشاعر الافتقاد والحزن مع الغضب والتعنيف. ويتمثل هذا الطوّر من الانفصال بموت الأب بيولوجيا، موتاً هادئاً يليق بمكانته النفسية عند الابنة، مما يصعّد أزمة الابنة بحثاً عن ذاتها وهي التي تستمد وجودها من حمايته وحبه. وحادثه موت الأب، تُسرد على شكل حكاية رجل يلتفُ أبناؤه حوله، يقصُ عليهم حكاياته ويصدّقونه، ويطّيرهم في أحلام كالعصافير، ثم تلومه وتصفه بالأحمق، لأنه ترك عالمه، ليّقلب في نشرات الأخبار، عن حزن ليقتله، ويتسبب في موته، وهذا الغضب الشديد الناتج عن انفصاله لانفصاله الكبير، يجعلها لا ترى به إلا صورة رجل كاذب، تقول : "كان يكذب أيضاً مثل كل الرجال ويحدّثني بالليل، وأنا أعبث بشعره عن بلاد بعيده سوف أركض فيها، وعن شعور بلا ضفائر، ووجه به أسنان متسقة، وأنف أصغر قليلاً، بيت يتسع رجلاً آخر معي... سوف يفرح كثيراً حين أصبح عكازه... كان

(١) الطحاوي، ميرال : الباذنجانة الزرقاء، ص ٦٩.

يكذب، ويغمض عينيه ليغازل ميتة أكثر شحناً، تليق برجل مثله"(١). فموت الأب يعني موت الحلم والمستقبل، بل وتضاؤل الحياة، فتقترب الابنة من الأم كونها هرمت، و لم يعد من تنافسها عليه، لتزداد الذات الأنثوية معاناة رغم هذا الاقتراب الهامشي من الأم، فقد صارت الذات عاجزة عن إقامة أية علاقة عاطفية بأي رجل آخر، فالأنا الأعلى يشعرها بالذنب والخيانة تجاه الأب الأوديبي؛ فتحطم كل رغبات الجسد، لتظل تتبتل إخلاصاً له، باحثة عن نموذجه الذي لن تراه بأحد، "مخلصة لذكرى الذي قبلك ورافق الجلطة ومضى" أنتِ مباحة بلا أسرار، كل سكناتك بألفها الجميع، ورقة وتذكرة سينما تخبئينها في دولاب أبيك، في سترته التي عليها النجوم، وعليها آثار كل الجراحات التي أجراها بمشروط. وأنتِ ما زلتِ في طور الباذنجانة"(٢). وحتى لو تمنت الباذنجانة شاب، فسيكون ذلك، فقط، لتحدثه عن الأب، "بلا خجل ستحكي له عن أبيها، كان مناضلاً ويتحدث مثله عن الفساد والاحباط.. ستقول له مات بالجلطة ، وربما يربت على كتفها"(٣).

ونتيجة لهذا الحضور، والاقتراب النفسي من الأب، الذي يصل حدّ التوحد معه، تستحضر الابنة نموذجه وحبه، في مقابلة قاسية مع الأم، حتى في البحث عن رجل بديل يشبع إحساس الأنوثة الأيروسي متعذِر الإشباع مع الأب المنفصل، وضمن افتقاد شديد للحنان، ليظهر على شكل نوم يأخذ هيئة التكوّر الجنيني الرحمي للجسد، ورغبة في السكينة الأولى داخل رحم الأم.

فنراها، تعلل رفض الرجال لجسدها المشوه وابتعادهم المعلل بتعصب قيمها (قيم الأب)، والناتجة عن تعلقها الكبير به، والتي تحول دون انفلاتها جسدياً تقول :"أنتِ

---

(١) الطحاوي، ميرال : الباذنجانة الزرقاء، ص ٤١.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٤، ١١٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٥٨.

وحدك الذي بحثت ودققت، فلم تجدني ملاكاً ولا قطة تموء، فهل أقرضتك أمي عينيها لترى أبي خلفه الشياطين، وأنا التي لو منحت لك المقبرة الآن فلن تجد عيني أبي لتـــراني بهما فستجد فقط محجرين خاويين من الألق، لكنك لو نبشت التراب فستجد قلبي"[1].

فبعد معاناة الانفصال القسري عن الأب، تدرك الابنة أنها دفنت قلبها معه، فلم يعـــد الارتباط بآخر أو الاستمرار بالحياة ممكناً، هي التي كانت تخاف هذا الفقد، وكانـــت تمسك بشدة بعنقه خوفاً من مفارقته، نذرت رحمها بوراً لتمنحه دفئها، ولتظل ابنتـــه المخلصة، ليتفجر هذا الانفصال في آخر السرد معاناة وانهاكاً، فتقول : "يدي التي تحن إلى دفئك، فمي المعذب بالرّغبات وجسدي الذي أنهكه الانتظار"[2].

---

(١) الطحاوي، ميرال : الباذنجانة الزرقاء، ص١٠٧.

(٢) المصدر السابق، ص١٤٣.

الفصل الثالث

قتل الأب

قتـــــــــــلُ الأب :

تقوم فكرة قتل الأب على أسطورة فصّلها فرويد في كتابه "الطوطم والتابو" وجوهرها "أن هناك جريمة قتل بدائية قام بها الأولاد المهدّدون بالخصاء من قبل أبيهم، مما دفعهم إلى قتله، ثم قادتهم مشاعر الندّم بعد ذلك إلى تقديسه"(١).

ونتيجة لحضور السلطة الأبوية الواضح داخل الأعمال الروائية النسوية، فإننا نجد قتل الأب، بمدلوله النفسي ظاهرة، لا يمكن غض الطرف عنها، بوصفه طريقاً لتحرّر الذات الأنثوية، أو تدميرها عند تعذر ذلك التحرّر.

ويتخذ القتل صوراً مختلفة، باختلاف الأب وسلطته، واختلاف مقابلها المتمثل بالابنة؛ فنجد قتل الأب بدافع تحقيق الذات ورغباتها الحقيقية المتولدة من كينونة إنسانية نابعة من الداخل واختياراته، في روايتي "امرأتان في امرأة " لنوال السعداوي، و"الميراث" لسحر خليفة. ويزداد القتل حضوراً و عُنفاً وتحدّياً ضمن محاولة لتدمير السّلطة وإذلالها، في رواية "خارج الجسد" لعفاف بطاينة. أمّا في "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي و "أنا أحيا" لليلى بعلبكي، فإنّ القتل يقوم على تحطيم أنموذج الأب ورمزه، بينما يتخذ شكلاً معاكساً في رواية "حكاية زهرة"، إذ يدفعُ الذات إلى تدمير نفسها، عند تعذر تحرّرها واستقلالها.

وفي رواية "امرأتان في امرأة"، تبحثُ الذات الأنثوية عن تحقيق رغبات حقيقيّة، تخرجها من قالب "بهية شاهين" المتفوّقة المهذبة العذراء الخاضعة لسلطة الأب، والحاملة لحلمه، في أن تكون طبيبة رغم كونها لا تحب دراسة الطب، وهي الرافضة للتماهي مع جماعات النساء العاديّات اللواتي لا ترى فيهن إلا قطيعاً، يتساقط الكبت من ملامحهن،

---

(١) علي الربيعو، تركي: من محاكمة الذات المجتمعية ،على شبكة الانترنت *http:// www.nizwa.com*، نوفمبر ١٩٩٤.

وينشغلن بأجساد عادية لا تفرُّدَ فيها، وتزيد على ذلك برفض لنماذج الرجال العاديين الذين تتقزّز من رجولتهم، وتسخر من ترهلهم، وإذلالهم أمام سلطة الوظيفة والمجتمع. والابنة الباحثة عن اختياراتها ضمن رغبات ذات نرجسية متعالية على الآخرين، لا ترى في الأب إلا واحداً من هؤلاء العاديين، وعائقا يحول بينها وبين رغباتها الحقيقية، "كان أبوها يقف بينها وبين نفسها الحقيقية "[١].

وفي البداية، تقلّد "بهية" تمهيداً لقتله؛ فتحلّ محله في فراش الأم عند غيابه، وتتفوّق دراسياً لإرضائه، وتحاول أن تثبت له، من خلال تفرّد جسدها، أنها قادرة على أن تكون ذكراً ضمن استشعار نفسي منها، لرغبته في أن تكون ذكراً[٢]؛ فتحمل اسمه معها دائماً، وتأبى الانتماء إلى جموع النساء، ويتعبها وجود التاء المربوطة في آخر اسمها، لتعيش غربة الذات ومعاناتها، مما يدفعها للانتقام من الأب، كونه سبباً من أسباب المعاناة.

والذات في تمهيدها لقتل الأب، تعيش قلقاً، يطل بشكل لا واعٍ، يوذن بلحظة التنفيذ، وما بها من إرباك، يطل من أبعاد علاقة أوديبية تجاه الأب، فعند مجرد لحظة التفكير بقتله، يستيقظ التوتر الذي تحركه الأنا الأعلى، على شكل أحساس مقدّم بالذنب، نحو أب تحمل له مشاعر الحب المختلطة برغبة ملحة، في داخل الذات، للانفلات من سلطته، ويتعذر تحقيقها إلا بقتله "تريدُ أن تهمس في أذن أحد، بذلك الإحساس الغريب، الذي يتكوّم في جوفها كالجنين طوال السنة، يتراكم يوماً بعد يوم، ويعلو ويشتد ليبلغ الذروة في اليوم الرابع من كل سبتمبر، يؤكد لها عن يقين أنها ليست

---

(٢) السعداوي، نوال : امرأتان في امرأة، ص ٢٦.

(٣) انظر : المصدر السابق، ص ٨١.

بهية شاهين"، "كانت تشعر بذلك الخطر، ينمو داخلها ويكبر، ذلك الخطر الذي يهددها بأنها منسحقة لا محالة "[1].

وتبدأ الذات الأنثوية الباحثة عن استقلالها قتلها للأب، بلقاء سليم الذي يشكل بالنسبة لها تفرّداً، وحين ينادي باسمها تستشعر اختلافها، وإمكانية خروجها من قالب "بهية شاهين"، الذي تشكلهُ سلطة الأب. فتعيش الذات صراعاً متضخماً بين الأنا العليا التي تحترم فضل الأب، وتحبه، وبين رغبة الذات الحقيقية التي تحول السلطة دون تحقيقها. وتزداد المعاناة حضوراً بعد تحقيق الأنثى لقتل الأب، بصورته الأولى، لحظة فقدانها لعذريتها، فتفرّ من إرباك القتل، وإحساسها بالذنب إلى سريرها، وتهرب بعينها من الأب الذي دمّرت صورته أمام مرؤوسيه وأمام العائلة والمجتمع، ضمن خيالات تطلّ من الأنا الأعلى، على شكل صور في الصحيفة اليومية تحمل نبأ مقتل فتاة مجهولة، في شقة شاب "شدّت الغطاء فوق رأسها وتظاهرت بالنوم ... عيناه تحملقان بعينيها، ويكتشف مصعوقاً، أنها ليست بهية شاهين، وليست مهذبة ولا مطيعة ولا عذراء، وأنها خلقت بأعضاء جنسية ... مزقت الغشاء الذي كان يفصل بينها وبين الحياة "[2].

فإن تمزيق هذا الغشاء، لا يعدو كونه تمزيقاً للقالب الذي أراد الأب سجنها به، وضمن اختيار حقيقي للرغبة، فهي لا ترى في الاقتراب من سليم إلا صورة ذاتها المتفرّدة "كانت ترى في عينيه صورة نفسها الحقيقية، وحركتها إليه تؤكد حريتها وإرادتها "[3]، وربما، هذا ما يفسر ضياع رغبتها الجنسية أثناء تواجدها معه، انشغالاً بقتل الأب وتحقيق الذات، لابدافع المتعة الجسدية.

---

(١) السعداوي، نوال : امرأتان في امرأة، ص ١١، ٢١.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٠٩.

ثم تلجأ الابنة إلى قتل ثانٍ ضمن وعي أكبر، حين تشترك في المظاهرات، وما يتضمنه ذلك من خروج على قائمة الممنوعات التي تفرضها السلطة، فتصرخ للوطن والحرية، وتستشعر سعادة لم تعرفها قبلاً "الصوت يخرج من صدرها كالأنفاس الساخنة، وقلبها تحت ضلوعها يدق، وأحشاؤها تنبض وأحزان قديمة، وهموم ثقيلة تفارق جسدها مع كل نفس ... وعيناها من شدة الفرح تدمعان"(١).

وتصل الذات إلى حدّ غير معقول من رغبة في القتل، وتتصاعد إلى حد يجعلها تفكر في قتل ذاتها، فقط، لاستشعار رغبة حقيقية مختارة، فالنرجسية لا تسمح لها بموت عادي، فلا بد من أن يكون الموت خياراً لتحرّر الذات وانطلاقها في الحياة، كما تريده هي، لا كما تريده السلطة الأبوية، "رغبة جارفة وملحة للإحساس بالحياة إلى حدّ اقتراف جريمة قتل، في أن تقتل جسدها بكامل وعيها وإرادتها. كانت تدرك أنها ليست جريمة، وأن الجريمة في أن يقتل جسدها بغير إرادتها"(٢).

وعندما تظهر السلطة مقاومتها لهذا القتل والتمرّد، متمثلا بقرار قسري من الأب لتزويجها من ابن عمها، والذي تراه دونها تفرّداً وإنسانية، تلجأ الابنة إلى قتل الأب ضمن صورة أخيرة؛ تقوم بها على إذلال ذكورة زوجها، معتمدة على جرأة متفردة تدفعها عن مستوى الأنوثة والرجولة معاً، فتزداد قوة أمام تضاؤل الزوج الذي يستشعر خجلاً أمام جرأتها في الاعتداء والمواجهة. وانتهاء باختيارها الهرب لترك الأب مقتولاً يواجه الفضيحة الاجتماعية، إدراكاً منها أن المجتمع الأبوي لا يرى في هرب الأنثى إلا دوافع جنسية. "أدركتْ أن شخير الأزواج كشخير الآباء، وتسللت على أطراف أصابعها إلى الشارع، وحينما رأت خيوط الفجر الأحمر في الأفق، تذكرت أن هذا هو الصباح "الصّباحية" وأن الفضيحة تنتظر أسرتها، وأن أباها سيُقبل – يتشمم رائحة

---

(١) السعداوي، نوال : امرأتان في امرأة، ص ٩٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٠.

الدم، وتفتش أمها ملاءة السرير وقميص النوم، وينتشر أفراد الأسرة في بيت العرس، يبحثون بلا جدوى، عن شرفهم غير الموجود"[1].

وفي "الميراث" يقوم القتل على انتزاع صورة الأب من داخل الذات وتمزيقها، بعد سنوات طويلة من الانفصال القسري الذي فرضه الأب كعقاب، وظل يولدّ المعاناة والضياع واغتراب الذات وفقدانها للهوية ضمن ألم وحنين وافتقاد للأب، يطل من صور الطفولة القابعة في الذاكرة، ولا يهدأ إلا بالمواجهة والانتقام.

فزينه تلجأ بعد الانفصال القسري عن الأب إلى محاولة تعويضية، تقوم على محاولة النجاح، وتحقيق الذات، فتتفوق في دراستها الأكاديمية، ويزداد دخلها الاقتصادي ورغم ذلك، تظل حاملة للمعاناة، ولا تعرف قيمة لذلك، "كلما أصبتُ نجاحا طلبت المزيد. النجاح كان أن أثبت ذاتي، ففقدت الإحساس بالآخرين"[2].

وحين يزداد إحساس زينة بالذنب تجاه الأب الذي تسببت في إذلاله، بارتكابها لخطيئة الجسد جهلاً منها لمفاهيم الشرف الأبوي، تقول: "خيال أبي مازال هنا، وحزن أبي ... وتلك النظرة "[3]. تقرّر قتل معاناتها بقتله "ما عاد هناك مفرّ من الاعتراف بأني لن أهدأ أو أرتاح حتى أعود إلى الماضي، إلى ما ضاع "[4]. ويتم القتل ضمن مواجهة نفسية لجسد الأب المسجى مريضاً، محاطاً بأقاربه وزوجته، فتتذكر بلقائه ذكريات الطفولة الحاضرة في نفسها، تزيدها افتقاداً وإحساساً بالذنب، تمهيداً لتذكر أخير، تنطلق منه، لتتخلص من مِزق الذاكرة، أثناء مواجهة تقوم بها بلملمة ملامح ماضي الأب وشخصيته في جوانبها الغائبة على أرض الشرق، إذ تعيش أحداثاً سياسية

---

(١) السعداوي، نوال : امرأتان في امرأة، ص ١٠٩.

(٢) خليفة، سحر : الميراث، ص ٢٦.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٥.

(٤) المصدر نفسه، ص ٣١.

واجتماعية، تكتشف بها عائلة الأب، مما يساعدها على غسل الذات، واسترداد هويتها. لا يكون ذلك إلا بمواجهة مع الأب مسبب المعاناة "بقيت وحدي مع الوالد أتأمله، آثرت بقائي بجواره، لأكتشف حقيقة إحساسي وصلة الدّم. أردت أنّ اكتشف في اللاوعي خيوط الماضي والذكرى وحنين القلب ... وحين اقتربنا في ذلك الظرف، كان التيار الإنساني في حالة قطع، فكيف أحسّ بالتيار من غير كلام، من غير عيون ؟ وعيون الإنسان مغارفه ومرايا الذات. والرجل المسجّى أمامي ليس الوالد بل هو جثة ... هذا الميت وعيون الزجاج هو الماضي أو صوت الماضي في الحاضر "[١]. ومع إدراك الذات لهذا الوعي، وضمن انفعالات المواجهة، بحضور جسد الأب العاجز عن تقديم المقاومة أو القبول، تستعيد الذات هويتها ، وتدرك حقيقة معاناتها، فتصرخ : "أعود لأجمع تفاصيله كحبات الرمل"، "جئتُ هنا لأبعث حية ، لأعيد لقلبي خفقاته، وأعود لأحيا دنياهم"[٢].

وإن كان القتل في الميراث خافتاً، فإنه يزداد صراخاً وعنفاً، في "خارج الجسد" نابعاً من إدراك الأب للقتل، وقيامه بمحاولة التحطيم الجسدي والنفسي للذات" إنّ إصرار الشاب على رأيه، يؤدي إلى مشاعر عاطفية وهوامية بالغة الإرهاق والألم على نفسية الأب الذي يحسّ في أعماقه بفعلة القتل النفسي والروحي الذي يتعرّض له من قبل الابن "[٣].

وتظهر الرغبة الأولى في قتل الأب بعد ظهور عنفه الجسدي واللفظي، واتهامه الظالم لها بفقدان البكارة، "غشاء يقرّر مصيري ؟ أردت أن أدخل أصابعي في فرجي وأمزق الغشاء، وليكن الموت مصيري. سألت نفسي عمّا أكون "غشاء بكارة" إن

---

(١) خليفة، سحر : الميراث، ص ٥٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٦.

(٣) مكي، عباس؛ حطب، زهير : السلطة الأبوية والشباب، ص ١٠٧.

تمزيق هذا الغشاء سيضع رأسه في التراب إلى الأبد. كدتُ أنفذ لكن وجوهاً كثيرة التفت حولي ومنعتني"(١).

ونتيجة لاستمرار القتل الذي تمارسه السّلطة، تلجأ الذات إلى اتخاذ التمرّد والمواجهة طريقاً لقتل الأب وتحقيق الذات، مما يصلّ بها، إلى الرغبة السادية بالانتقام، بل واستشعار لذة القتل، لغسل شيء من ألم النفس، "أريدُ أن أقلق سكونهم، وأفرغه من محتواه، أريد أن استمتع لا بالإفراغ ذاته، أو بذواتهم الفارغة، بل بصيرورة الإفراغ ذاته، حتى وإن قادني ذلك إلى تدمير أيّ شيء"(٢).

وعندما تلجأ السلطة إلى القسر والإجبار ، بتزويجها من محروس ، تتخذ الابنة من التقرّب إلى رجل تكرهه ، وسيلة لقتل الأب " اتخذت من التظاهر بالحب وسيلتي لحرب أبي ... سأغامر بكل ما أملك ، قد أفتح أبواباً وقد أفتح قبري فلا فرق "(٣).

وعندما لا يُجدي ذلك نفعاً ، وتزيد السلطة من قسرها ، بزواج إجباري ، تسرد الابنة طقوسه كيوم دفن، يأخذ القتل مظهر تعمّد إذلال زوجها "محروس"، وقتل رجولته بإخصاء نفسي عنيف له، يعبرّ عن قتلها لمفاهيم الرّجولة التي يمثّلها الأب إمعاناً في إذلال سلطته ضمن انتقام نفسي للذات المقهورة. فتصرّح بإخصاء الزوج، وتعلن عجزه أمام مجتمع الرجال، وبحضور الأب، ضمن جرأة لفظية، لا يقبلها الذكور الذين يفترضون بالأنثى الخجل والاختباء وراء الألفاظ، فيما يتعلق بموضوع الجنس والجسد ."مزقت كل شي يمكن أن يقال، نظرت في الوجوه التي أخذت تتمكن وتتضاءل خاصة وجه محروس وشبيهه ..... وأخذت رؤوسهم تصرخ غضباً واحتقاناً"(٤).

---

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ٤٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨٧.

(٤) المصدر نفسه، ص١٢٨.

والعداء هنا مصرح به لا يدخر الطرفان فرصة للتعبير الصريح عنه "احتقار والدي واحتقاري له كان جلياً، لم يخفِ هو ما في نفسه حين بدأ بالشتم، وأظنني كنت غير آبهة ، إلى حدّ جعلني اظهر ما في نفسي حين قلت "بتحب أجيبلك الخيزرانه "[1].

وهذا العداء المتضخم والمعلن عنه، يدفع الابنة إلى قتل نهائي وكبير، يقوم على تدمير كل مفاهيم الشّرف والتسلط التي يؤمن بها الأب "أقسمت أن تنام قوانين الحلال والحرام في حضن أبي وقبيلتي ومحروس، وعاهدت جسدي ألا أحله لفرد يوقع عليه، لا على الورق، ويوقع جسدي عليه لا على وثيقة نجاة"[2]، وضمن تجربة زواج وطلاق ثانيين، ومعاناة على أرض الغرب، تسترد الذات حريتها، وتزداد وعياً بنفسها، فتقتل الأب قتلا نهائياً، حيث تلتقي بـــ "ستيوارات"، وترتبط به بلا عقد زواج، لتمارس حريتها وإحساسها بذاتها بعيداً عن مفاهيم الأب، فإذا كانت السلطة حريصة على سجنها وقهرها داخل الجسد، فإن قتل السلطة ومفاهيمها لا يكون إلا بمثل هذا التمرد الذي يخرجها من سجن الجسد، لتستمتع بلذة التحرّر والقتل، عند لقاء أبيها بعد سنوات من البعد، وقد دمّره العمر والمرض، من خلال سرد، يظهر الخلط النفسي الصعب القائم على استذكار الماضي، وما به من قهر، ومع رغبة بالحصول على حنان أبٍ حقيقيٍّ لم تعرفه، إضافة إلى تلذذ باستشعار الحرية والقوة، أمام ضعف السلطة الآفلة، لتتخذ من هذه المواجهة الأخيرة- وما بها من عبء نفسي ثقيل، يرهق الذات والأب- طريقاً إلى البدء بحياة جديدة مختارة بحرية، "قلت له أني أحببت رجلاً ليس يشبهه، وأني أعيش معه تحت سقف واحد، من غير عقود ولا مواثيق، أخبرته أني سعيدة مع ستيورات، وأنه لولاه لما صفت نفسي، ولما عرفت النقاء، اتسعت عينا أبي

---

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ٨٨.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٦.

وارتعشت شفتاه كثيراً. قلت له : "نام وارتاح يا خسارة العمر اللي عشته عالفاضي"(١).

وفي "حكاية زهرة" يتخذ القتل شكلاً آخر، يقوم على تدمير الذات لنفسها، ضمن انفلات جسدي يؤدي إلى تدميرها؛ بداية بإقامة علاقة مع "مالك" الذي يستنزفها جسدياً ونفسياً، ويتسبب بفقدان عذريتها وإجهاضها مرتين، دون التزام أو حب حقيقي يكنه لها وترضخ "زهرة" لمثل هذه العلاقة، رغم إدراكها لانعدام مشاعر الحب نحوه، فهي تريد قتل أبيها المتسلط، بتكرار خطيئة الأم، والتي مارس الأب عنفه تجاهها، بل وأسقطه على الصغيرة التي ظلت تحمل المشاهد في ذهنها مما يقود إلى التدمير "ها أنا ارتجف، كما ارتجفت أول مرة جاء بي إلى هنا، وكل مرة أرتجف، ولا أعرف لماذا لا أمنع نفسي من المجيء"(٢)، وعندما تفقد عذريتها تستحضر مشهد الأب بشاربيه وبذلته الكاكية، يسبحها من الفراش، ويجرّها إلى المطبخ، تماماً مثلما فعل مع الأم(٣).

ولكن القتل هنا، لا يتجاوز ملامح الارتياح النفسي لدى الذات، ولا يجرؤ على مواجهة الأب، بل تخاف اكتشافه لملامح هذه العلاقة التي تصيبها بالعصاب، وبنوبات هستيرية تقودها لزواج فاشل يزيدها معاناة (٤).

ونتيجة لطول المعاناة، لا تجد الذات بُدّاً من الانفلات تماماً، والبحث عن حريتها ضمن اختيار لا واعٍ، في مرحلة توهمت الذات بها نفسها أكثر وعياً، فتقيم علاقة مع قنّاص، تنفلت معه إلى أبعد الحدود جسدياً، بل وتصرخ قربه استمتاعاً بقهر سلطة الأب الذي تتعمد قتله، ويعجز عن المقاومة، "احفر بي حتى أصرخ، وصرختي تسترجع

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ٢١٣.
(٢) الشيخ، حنان، حكاية زهرة، ص ٣٤.
(٣) انظر : المصدر السابق، ص ٣٥.
(٤) انظر : المصدر نفسه، ص ١٠٣- ١٠٥.

الخوف الذي كان يخيفني، ويطير عقلي، وارميه كله فوق كتفي والدي اللتين كانتا كتفي جبار لا إنس ولا جن .... أخذ الخوف من والدي يخف "(1).

وإن قتل السلطة الأبوية هنا، وإن كان يوهم بتحقيق الذات واستعادة إنسانيتها، ورغباتها المقتولة، لا يؤدي، في الحقيقة، إلا إلى تدميرها النفسي، ثم إلى موتها الجسدي، على يدي القناصّ الذي أرادت استعادة نفسها، وقتل سلطة أبيها به. "لقد أصابتني رصاصة طائشة، لكن لم أسمع صوتها، ولا أسمع شيئاً. نقاط مطر خفيفة أخذت تتساقط، كلما لامست وجهي وقدمي ازداد الألم ... الخوف جعلني انتقض كدجاجة ذبحوا رقبتها، إني أصرخ، وكأن حياتي الماضية الحاضرة، لا تساوي سوى هذه الصرخة .... سامي الذي وضع في بطني هذا الجنين، هل هو الذي يضع في بطني كل هـذا الألم"(2).

والأب الرّمز، بنموذجيه الايجابي والسلبي يحتاج قتلاً نفسياً مختلفاً، ففي "ذاكرة الجسد" يظهر الأب رمزاً للبطولة والشجاعة، قائد للثورة الجزائرية في مواجهة المستعمر، صاحب مبادئ وقيم، في مواجهة ابنة لا تعرف أبوته ولا قيمته، فلا ترى به إلا أباً للجزائر التي تحنّط به النموذج، في مقابل دفع الأبناء ضريبة تميزّه، فلا يُسْمح لهم بالفشل أو الخطأ، وهم أبناء الرّمز، " أريد أن أكون ابنة لرجل عادي"، "أشعر أني ابنة لرقم"(3)، فتلجأ الابنة إلى قتله وهيالتي لم تعرف مبادئه، أو تتشرّب قيمه ، وحبه للجزائر التي لم تتعلم معنى التضحية من أجلها، وقد نشأت في فترة سياسية مختلفة عن المرحلة التي تكوّن بها أنموذج الأب الرّمز، في حين تشرّبه خالد كونه التلميذ، الحامل لصورة الأب وتعاليمه، على شكل ذاكرة حيّة، مواجهة ابنة ساعية إلى النسيان والتدمير. ليتخذ القتل

(1) الشيخ، حنان : حكاية زهرة، ص 190.

(2) المصدر السابق، ص 246.

(3) مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، ص 104.

أسلوباً بشعاً، يتمثل بتحطيم كل مبادئه وقيمه التي دفع حياته ثمنا لها، إذ تقدم "أحلام" على التخلي عن خالد، بوصفه صورة الأب الأخرى، وحامل وصاياه، لتتزوج بعميل من مستغلي الوطن، فترة ما بعد الاستقلال؛ رجل غني بلا مبادئ، يدوس على جثث المضحين، ليكبر فيستحضر الابن حامل تعاليم الرّمز مشهد الأب مقتولا على يد ابنته ليلة زفافها، فيخاطبها قائلاً : "كيف يمكن أن تمرّغي اسم والدك في مزبلة كهذه، أنتِ لست امرأة فقط، أنتِ وطن "فتصرخ الابنة بأن التاريخ، لم يعد يهتم بالرموز والتسطير لهم، ولا بد من التحرر وقتل الذاكرة التي يمثلها الأب الرمز، بمثل هذا الزواج "أنا لا أرتبط به أنا أهرب إليه فقط، من ذاكرة لم تعد تصلح للسكن، بعدما أثثتها الأحلام المستحيلة والخيبات "[1].

وهذا القتل البشع في عيون خالد (حامل التعاليم)، يجعل من ليلة الزفاف ليلة ملطخة بالدم والقتل، تُشتم منها رائحة الصفقات، فيزداد حزناً وحداداً على أب يموت من جديد ميتة بشعة، تتغلب على ميتته الأولى التي زادته حضوراً وامتداداً، في حين، يعمل هذا الموت على خلق حداد جديد، وإقصاء للأب من الذاكرة، "ها هي ذي مدينة تلبس حداد رجل، لم تعد تذكر اسمه، وها أنتِ ذي طفلة لا أحد يعرف قرابتها بالجسور"[2]. وهذا القتل النفسي الصعب، يجعل من خالد يرى به قتلاً للوطن الذي حمله ضمن صورة "سي الطاهر"الأب النموذج الحاضر في الروح والذاكرة، ."قتلتِ وطناً بأكمله داخلي، تسللتِ حتى دهاليز ذاكرتي، ونسفتِ كل شيء، بعود ثقاب واحد"[3]. فيجرّد الابنة من تماهيها في صورة الوطن، لتتحوّل إلى مجرد امرأة عاديه بلا أب.

---

(١) مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، ص ٢٧٧، ٢٧٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٧٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٧٩.

ويقوم قتل الأب الانتهازي بوصفه رمزاً سلبياً، في رواية "أنا أحيا"، على محاولة تدمير مفاهيمه الانتهازية، تبدؤه الابنة بالاستقلال المادي عنه، والحصول على عمل رغم دخل الأب المرتفع، ثم من خلال محاولة لتحقيق الذات باختيار الدراسة في الجامعة، ثم التمرّد باللجوء الصارخ إلى التدخين في المترل، والذهاب إلى السينما[١] -كونهما في قائمة الممنوعات- وحياكة الملابس في المترل، إضافة رفض متكرّر لهدايا الأب، إذ أنّ مصدرها المالي انتهازي مستغل[٢]، وكونها طريقاً لتحطيم حريتها، وحبسها ضمن إطار صورة أنثى في مجتمع طبقي غني انتهازي. ولا تحترم الابنة مصدر ثروته القائمة على استتراف الفقراء، واستغلال ظروف الحرب خدمة للمصالح الشخصية "تتداعى أمامي تماثيل احترام وتقدير لوالدي "[٣].

وتزيد الابنة على رفضها الاستفادة من مال الأب، بمحاولة قتله، بحثاً عن تحقيق الذات، من خلال، إيجاد صورة شخص آخر مناقض للأب، فتختار إقامة علاقة مع شاب شيوعي، يحمل أفكار المساواة، وإنقاذ الفقراء وحمايتهم من الاستغلال والانتهازية التي يمثلها الأب في ذهن الابنة، وتلجأ إلى إقامة مقارنة نفسية بينهما (الأب ونقيضه)، ففي حين يحصل الأب على الأموال الكثيرة بسهولة؛ يقتني الملابس الفاخرة، والأحذية، يحيا الآخر ظروف الشقاء، وينتعل حذاء ممزقاً، ملامح الأب قاسية تفتقد الحنان، وملامح الشاب دافئة تضج بالحياة، الأب يمثل الظلم، وهذا يدعو إلى مقاومته، ويطالب بالحقوق المهضومة[٤].

---

(١) انظر : بعلبكي، ليلى : أنا أحيا، ص ٦٢.

(٢) انظر : المصدر السابق، ص ٢٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢١.

(٤) انظر : المصدر نفسه، ص ١٥٤.

ولكن الابنة في محاولتها التمرّد والقتل، تظل عاجزة عن تحقيق دلائل نجاح ملموسة، فلا تستطيع تحقيق اقتراب جسدي ترغب به تجاه الشاب (نقيض الأب)، والذي يعاني حرماناً وفقراً وكبتاً جنسياً، تحكيه ملامحه، إذ يعاني عقداً نفسية، ويستعبده التنظيم الحزبي، ويفكر بإهدار حياته، للانتقام من المجتمع، ضمن سرد تشتعل به الرغبات المحمومة، التي لا تسير إلا بطريق مسدود، يقود الذات إلى الفشل في محاولة الانعتاق، وقتل الأب، لتعود خاضعة لنموذج انتهازيته، وسلطته المبطنة، ضمن سرد يشعر بانكسار نفسي، وهزيمة صعبة في مواجهة العودة إلى بيت الأب، حيث يحبك مصيرها الذي لا تجد فراراً منه "رغبة ملحّة لأحرق شيئاً ما، وعصره بين الأصابع وإبادته" "ورجعت إلى البيت، كأنني مجبره على العودة إلى البيت، أن أنام في هذا البيت .... أن يحبك مصيري في هذا البيت"[١].

(١) بعلبكي، ليلى : أنا أحيا، ص ٣١٦، ٣١٧.

الفصل الرابع

إشكالية العلاقة بين الأب والأم

.إشكالية العلاقة بين الأب والأم :

تقومُ الإشكالية بين الأب والأم داخل الرواية النسوية، وضمن حدود المجتمع البطريركي، على أسباب معقدة ومتداخلة؛ فتبدو حيناً راجعة لأسباب نفسيّة، كما في رواية "غايب" لبتول خضيري، أو لأسباب مجتمعية، كما في رواية "بنت الخان" لهدية حسين، بينما تأخذ طابع الإشكالية الحضاريّة، في رواية "كم بدت السماء قريبة" لبتول خضيري، أيضاً، وقد تأخذ قوالب إشكاليات أخرى.

أولاً: الشـــــرخ :

تقومُ بعض العلاقات الزوجية على وهم رومانسي، يرسم كلّ طرف من الطرفين به صورةً مختلفة للآخر، عن وجودها الواقعي الحقيقي؛ ويرفض الطرفان الخروج من إطار هذه الصورة المتوهمة الأولى، لأن هذا سيؤدي إلى مأزق نفسي، يؤدي إلى رؤية مغايرة للواقع، تتمثل بآثار الزمن وتقلباته، وهذا ما لا يقبل بعض الأشخاص الرضوخ له تمسكاً بماضٍ كان أكثر جمالاً.

وإشكالية العلاقة بين الأب والأم، في رواية "غايب"، للروائية بتول خضيري، يمكن ردها إلى أسباب نفسية تتعلق بشيء، مما سبق ذكره، وتختلط بظروف سياسية تزيد من درجة التوتر النفسي، ومن آثار الارتطام بالواقع المرّ، مما يصنع شرخاً كبيراً في العلاقة بينهما؛ "فأبو غايب" يصيبه الزمن بمرض الصدفية الذي يعمل على تشويه صورته الجسدية الأولى، ثم ليعمل على تشويه مزاجه ونفسيته، ليصير قلقاً متوتراً، صاحب سخرية لاذعة ناقدة تجاه زوجة لا تفلت صورتها من إطار التغيّر الذي يواجه الأب.

"جُنَّ زوج خالي من أصوات، إ إ إ ي ي ي .... نزل إلى الشارع، وبيده فرشاه، وصبغ أسود، وشطب كلمة احذر، وكتب على اللافتة "اللعنة مطب، ما إن دخل وهدأت قليلاً، ما بدت مفرقعات نارية في رأسه ..." [1].

وتتحول الزوجة من مدرّسة إلى خياطة، مشغولة بالأزرة والخيوط، مهمله لشؤون جسدها، غير عابئة بتجميله، رغم آثار الزمن المنعكسة عليه، بل وتهبط في مستواها الثقافي والفكريّ، بلجوئها إلى "أم مازن" (العرّافة)، لتتدخل بوهم سحرها لحل الإشكالية مع الأب، والمتمثلة بصورة شرخ نفسي تزيد في حدّته الظروف الاجتماعية والسياسية، ضمن زمن ثقيل متمثل بإسقاطات الحرب عليهم، فيحوّل عمارتهم التي كانت تسمى "عمارة الأساتذة" إلى "عمارة أم مازن"، بما قد يتركه ذلك، من آثار تضخّم الشرخ النفسي بينهما، "في زمن الخير، عندما كانت خالتي تسمع سيارة إلـــ"*Volvo*" البرتقالية ... كانت تتهيأ لاستقبال زوجها. كان لحضوره اليومي جلبة خاصة. الفرامل تزأر. باب الكراج يصفع بشدة. حذاؤه يطقطق. مفاتيحه تقرع وتزأر باستمرار. يشرع بقراءة جريدة الثورة؛ تسارع هي بتحضير العصير ... عندما يدخل أبو غايب ويجلس، تأتيه بنعال البيت المريحة، وتأخذ منه حذاءهُ محتفية بكل رضا، كأنها تضع طقطقة حذائه العجيب في جيبه"[2]. أما في زمن الحرب الثقيل، يتبدل كل شيء، "لم تعد تأبه أم غائب إن كان زوجها سيأتي أم لا، فهي منهمكة بتلميع مجموعة أزرار غريبة"[3]. والحرب ليست سوى محرك لعوامل نفسية كامنة لدى الأب والأم؛ فينفجر كل منهما تجاه الآخر ضمن مواقف ومشادات لاذعة وساخرة، تقود إلى التمرد، بلجوء كل منهما إلى أعمال متناقضة، لا علاقة لها بتخصصيهما، محاولة لإثبات الذات وتفوّقها

---

(١) خضيري، بتول : غايب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤، ص ٣٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٥.

أمام الآخر. وانعتاقاً نفسياً من صورة جديدة للآخر، يصعب تقبّلها. بل وتنتهي الأحداث بتمرد كبير، يقوم باقتراب الأب من أخرى مناقضة لصورة زوجته، خاصة فيما يتعلق باقترابها العاطفي منه، وتقبلها لتغييراته الجسدية، بفعل المرض، لتأتي هذه المحاولة نتيجة طبيعية لشرخ أصاب مثالية الصورة الأولى لديه.

والزوجة كانت معلمة للأعمال اليدوية، محبة لزوجها، تسعى معه إلى تطوير وضعهما المادي رغم اختلاف سياستهما المادية؛ فهي تبالغ في شراء ما يلزم وما لا يلزم، ترى في التجارة حلاً لكل المشاكل، بينما لا يتقبل هو الفكرة. ولكن ذلك لا يصل بهما إلى مرحلة النزاع[1]. والزوج كان موظفاً في وزارة السياحة، ورساماً هادئاً، مولعاً بالفن، قادراً على تذوقه وفهمه، وإن لم يتمكن من احترافه، فيتكسر حلم الأب الأول المتمثل بأن يصبح من رواد الحركة الفنية في العراق، ليكون مقدّمة لهبوط مزيد من الأحلام، فيما بعد. فيلجأ زمن الحرب إلى ترك عمله، ليعمل في مشروع تربية النحل، الذي يضع به كل جهده المالي والجسدي، وعواطفه، تعويضاً عن نقص متمثل ببداية الشرخ الذي أصاب علاقته بالزوجة التي لا تشاركه اهتماماته الفنية، ولا تتقبل صورته الجسدية الجديدة إثر إصابته "بالصدفية"، ليتحول في نظرها إلى مجرد رجل، يوسّخ المنزل بقشوره.

وأبو غايب الذي انتقى زوجته في السابق، صار اليوم لا يرى سوى دمامة جسدها، وقلة تناسقه الذي تحاول أن تغطيه بصناعة "كتافيات" تنشغل بها عن أي شيء، لتغطي تشوّه الواقع الذي ترتطم به، ولا تستطيع تقبله، كاحتياج تعويضي طبيعي.

---

(١) انظر : خضيري، بتول : غايب، ص ١٠.

"تبتعد عن اللوحة بجسمها القصير المضغوط على شكل كمثرى، مؤخرتها عريضة، وأكتافها صغيرتان، إلى درجة أنها لا تستغني عن الكتافيات .... في إحدى المناسبات نسيت أن ترتديها، فسقطت حقيبتها عن كتفها، ضحك زوجها عاليا "[1]. وهذا التبدل الجسدي للزوجة، ضمن التشوهات النفسية، يخلق أزمة نفسية داخل الأب، إثر شرخ أصاب صورة الماضي الهادئ الجميل على المستوى الاجتماعي والسياسي. "في زمن الخير كانت تغسل شعرها الأشقر، تغرقه بالبلسم، ثم تسرحه، فيزداد لمعاناً، أمّا الآن فلا أستطيع منع نفسي من أن أرى شعرها الذي يقتحمه البياض خيوطاً متهدلة ... تصبح دهنية مضببة بعد أن ينقطع الماء"[2].

"كانت زمن الخير مغرمة باللون الأحمر، وباختراع ساحر اسمه أحمر شفاه ... أما اليوم فهي تدعي أن الحمرة لم تعد مهمة في حياتنا"[3]. والزوجة لا تتقبل، أيضاً، المظهر الشكلي الجديد لأبي غايب، "أكثر شيء يفقدها صوابها قشور زوجها التي تتطاير في كل أرجاء الغرف"[4]. والأب يستشعر هذا النفور، ضمن استماعه إلى سخريتها وتذمرها، مما يصنع مأزقاً نفسياً، ينفجر في النهاية على شكل حوار صريح ومكاشفة، بعد علاقته بامرأة أخرى، مصابة بالصدفية، بل ومحبة لفنه، ليصرخ بها بكلام مختزن في وعيه، قائلاً : "ألم أعد مستنقع فطريات في نظرك، هاوي فن بطراً وتاجراً فاشلاً "[5].

فالأب في اقترابه من أخرى، إنما يعمل على بعث صورة امرأة قريبة منه، وصامتة في المخيلة، وتعمل على الإطلالة، لبعث فنه، وتقدير روحه، بعكس الزوجة الأولى التي

(١) خضيري، بتول : غايب، ص ١٣.
(٢) المصدر السابق، ص ١٦.
(٣) المصدر نفسه، ص١٦، ١٧.
(٤) المصدر نفسه، ص٥٣.
(٥) المصدر نفسه، ص ١٧٨.

لا تأبه لشيء، "عندما يتهيأ للرسم، تبدأ بقلع شعر سيقانها بعجينة السّكر"[1]. كثيراً ما تعلّق لوحة في مكان أخرى، كان هذا يزعج زوجها الذي يؤكد أن كل لوحة تنتمي إلى زاويتها الخاصة. ويعامل اللوحات مثل أولاده " [2].

ويظهر التناقض الآخر، في النظرة إلى العمل وتحقيق الذات، بالاعتماد على الانجاز المادي، فهي ترى أنّ الخياطة والتجارة الطريق لذلك، بينما يرى أبو غايب بأنّ النحل -بما يشكله من عالم تعويضي- طريقاً للخلاص "لو كنت سمعت كلامي لفتحنا محل للأقمشة، ولحاربنا مستوى الفقر هذا" [3].

والحقيقة، إن كلا منهما يريد أن يُعرِّض بصورة الآخر، ويتنبأ له بالفشل، ضمن تحدّ يعكس حجم الشرخ المتزايد اتساعاً بينهما؛ فالأب يريد الانعتاق من لقب "زوج الخياطة"، فيلقي على نفسه لقب "ملك النحل"، ويحلم ببناء عالم خاص دافئ، كما يريده، لملكته وعاملاته، ليتصدر به دور الذكر المهيمن، تعويضاً عن فقدان ذلك في المترل. والناتج عن تراجع مادي سببته الحرب، وجسدي متمثّل بالصدفية والعجز عن الإنجاب، إلى جانب آثار نفسية تطلّ من تغيّر الزوجة، بفعلهما، إضافة إلى موت حلمه في الفن. فنراه يشكو للابنة قائلاً : " إنّ النحل يعيش معيشة اجتماعية. هذا ما يحزنني يا دلال"[4].

والزوجة تخشى أن يستشعر الزوج تفوقه، مما يؤدي إلى تقلّص صورتها التي تعاني عيوباً جسدية، وضمن رؤية ضيقة منها لفهم الرجل الذي لا ترى تأثيرها عليه إلا بالإغراء الجسدي، ضمن رؤية تقليدية أبوية للجنس داخل الأسر الأبوية. فتلجأ الزوجة

---

(١) خضيري، بتول : غايب، ص ٣٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٦.

(٣) المصدر نفسه، ص١١٩.

(٤) المصدر نفسه، ص٧٩.

إلى الاعتراف بدوافعها، في أحد مشاهد المواجهة"، فتقول : لقد تطورت في عملك .... صرت متفائلا، أنت تمثّل لي مالا استطيع أنا أن أحققه "[1]. "ومع استمرار هذا الاضمحلال في الحب بينهما، يصل الزوجان إلى القناعة بأنهما لا يحملان لبعضهما أية عواطف ذات صلة بالوجد والغرام .. فقد يستمران في حياتهما كأنهما صديقان ولكنهما لا يحسان بأية عاطفة حب "[2].

وتتفاقم الأزمة حتى يختلف مفهوم الوقت عندهما "هي تفهم الوقت على شكل موسمين، واحد للخياطة الشتوية وآخر للخياطة الصيفية، أمّا هو فالوقت يأتي بالنسبة له موسما لجمع الرحيق ، وموسماً لفرز العسل "[3].

والأب الباحث عن عالمه الخاص، حيث الاستقلالية والدفء، يدرك أن الحرب محركة الإشكالية، وليست سببها الرئيسي، وإن زادت في درجة التوتر، وهذا ما يقوده إلى تمرّده ورفضه لعالم الأم، بمجرد لقاء فتاة أردنية، تتشابه معه جسدياً وفكرياً، مما يضع الأم في دائرة التحوّل؛ فتبحث عن حلول، ولا تجدها، نتيجة للتغيرات النفسية والاجتماعية والسياسية إلا عند "أم مازن"، مما يوسّع من الشرخ، ويزيد نفور الأب منها ضمن انحدار فكري، تصل إليه الأم، ولا يتقبله. فتلجأ الأم إلى محاولة الاقتراب منه، بدافع غيرة أنثوية؛ فلا تتذمر من قشوره، وتتعمد الاعتناء بمظهرها، "أنتجت خالتي أجمل معطف رأيته في حياتي ... ارتدت كعبها العالي، ورفعت شعرها الأشقر .. ضحكت في داخلي .. أهذا ما تفعله الغيرة في النساء "[4].

---

(١) خضيري، بتول : غايب، ص ٢١٠.

(٢) الكرمي، زهير : الإنسان والعائلة، المكتبة الوطنية، عمان، ط١، ٢٠٠٠، ص ٢١٧.

(٣) خضيري، بتول : غايب، ص ٨٢.

(٤) المصدر السابق، ص ١٨١.

وتحاول الاهتمام بالنحل، كونه عالم الأب الخاص، الذي طالما استشعرت تفضيله له عليها، ولكن الأب لا يرى في هذا التحول سوى ردّة فعل أنثوية قاصرة، لا تنبع من إيمان داخلي. فقط، لمجرد وجود الأخرى. فهو يرى أن واقعهما ينحصر في مجاملات الزواج واعتياديته. ليصير أي تعبير للحب مجرد رومانسية جوفاء، بعد شروخ الصورة الأولى لدى الآخر، والتي عرتها توترات الحرب، بمشاكلها السياسية، والاقتصادية، حتى يبدو الإصلاح متعذراً.

ولكن هذا النفور المطل بواجهة من الكراهية، ليس إلا بدافع حب تداعى، ضمن أطوار معاناة صارخة لكليهما. فيطل الحب صارخاً لحظة اعتقال الأب وصدمة الأم بجدار الواقع الأكثر صلابة، حيث يودّع الأب عالمه، بنظرة تجاه النحل، وكأنه ينعى تساقط أحلامه التي لم تعد ممكنة أمام شروخ الظروف النفسية، والسياسية، والاجتماعية، "كلامها لم يعد منطقياً، وأصبحت تعتمد عليّ في كل كبيرة وصغيرة "(1).

ثانياً: تعاليم الأب الكبير :

تقدّم هدية حسين في روايتها "بنت الخان"، إشكالية مجتمعية بين الأب والأم، إذ يصنع المجتمع معاناة الأم، متواطئاً في صنعها مع الأب، بوصفه رجلاً يحيا امتيازات المجتمع التقليدي الذي يمكنه من أن يكون محور الإشكالية، ومسببها. ويطلّ علينا ذلك من "خان الحاج محسن" بظروفه وتقاليده "النساء عادة هن محور الحكايات، عنهن يبدأ الكلام، ولا ينتهي إلا بهن"، "الآباء الذين يصلّون، ويستغفرون في النهار، بينما يتعرّون في الظلمة "(2).

---

(1) خضيري، بتول : غايب، ص ٢٥٢.

(2) حسين، هدية : بنت الخان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ٢٣.

فرجال هذا المجتمع مهووسون بالجنس، وقصص الشبق والفحولة، والنساء اللاتي تتمحور الحكايات حول شرفهن وجسدهن ضمن أجواء شبقية محمومة، نستشعر منها أجساد الرجال المتحرّكة. والوالد صاحب جاذبية خاصة، تقرّبه من عالم النساء، صاحب شِعْر ورسومات تميّزه عن غيره من الذّكور، يتمتعّ بغيرة رجولية تقرّبه من غيره، لتتواطأ كل هذه الصفات في زواجه من الأم، ضمن أحداث حب شبقي لجسدها المتفرّد طولاً وجمالاً، مما يجعله أسير رغبة جنسية تجاهها، إضافة لرغبة بطولية بالاستحواذ على المتفرّد دون غيره من الرّجال. وهذا ما يطل من أحاديثه التي يتبجّح بها أمام نساء ورجال الريف دون احترام لخصوصية العلاقة بالأم، ضمن تواجدها، يقول : "كان طولها كافياً لأن يثير لواعج العشق، وكنت لا أفوت الفرصة للبحث عن أية طريقة لرؤيتها .... بعد طول عذاب سقط بصري مصادفة على قدمها المنقوشة بالحناء .... ومن يومها أقسمت هي أو الموت "[1].

أما الأم، فقد عاشت معاناة اجتماعية سببتها نشأتها ضمن أسرة في مجتمع تقليدي، تُجبرُ أمها على التخلي عنها لصالح العم، كونه وريث الأب، وحامي شرف العائلة. فتعيش طفولة بائسة، واستنزافاً وقمعاً، تمارسه عليها زوجة عمّها، تحت ثقل حرمان نفسي من دفء الأم، "تقدّم سلطان، وأمسك بابنة أخيه، وسحبها من بين يدي أمها .. صرخت زهرة والأم معاً، ودخلا في معركة غير متكافئة "[2]. "في بيت عمي سلطان عشت أسوأ أيام حياتي "[3]. وتظهر آثار هذا القهر النفسي على ذات الأم، في مرحلة الطفولة ضمن أبعاد مشهد اقترابها من ضرع البقرة، في محاولة تعويضية لحنان الأم، تقول: "راودتني الرغبة في أن أمتص الحليب من الضروع مباشرة، حلمت بذلك

---

(١) حسين، هدية : بنت الخان، ص ٢٥.
(٢) المصدر السابق، ص ١٢، ١٤.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٥.

كثيراً، وقررت مع نفسي أكثر من مرة أن أحقق هذه الرغبة وتراجعت خوفاً من عقاب حسنة "[١]. ففي هذه النشأة، تستحيل كل الرغبات، لتظل في دائرة الممنوع، لينتهي العذاب بصورة مؤقتة، تتمثل بتزويج الطفلة "زهرة" من الباشا رغم تقدمه في السن، ودون إدراكها لأبعاد الصفقة، "كنت سعيدة جداً في ذلك اليوم، وقلت وداعاً لحلب الأبقار، وداعاً لظلم حسنة، حتى أني نسيت وجه أمي الذي كان يراودني في المساءات الحزينة ... أنساني الباشا ليالي العذاب "[٢].

وهذا الجزء من الحكاية، يمهّد للإشكالية التي يقودها المجتمع، ليضعها أمام زوجها الثاني (حماد) فالباشا يتملك قلب الأم، كونه منقذاً لها، ومعلماً لجسدها فنون المتعة والحب، ووالد طفلتها الأولى، ولكنه يضعها أمام معاناة جديدة، تبدأ بموته، "ماتت دنياي الكبيرة وبقيت لي دنيا"[٣]. ولكن المجتمع الذكوري الطبقي، يجعل من الأم ضئيلة في مواجهته، بحكم فقر النشأة، وانهيار الأسرة، فتنتزع أسرة الباشا المتنفّذة ابنتها منها، فلا تجد مفرّاً من الزواج بحماد ضمن اختيار قسري خوفاً من العودة إلى منزل العم والمعاناة، فالظروف الاجتماعية لا تسمح للمرأة بمواجهة الحياة وحيدة، فلا بدّ من رجل "كنت أعيش بلا سند، كان لا بدّ أن أتزوج ، وإلا اضطررت للعودة إلى بيت عمي وزوجته"[٤]. فوجود الأب في حياة الأم ضرورة، لا اختيار، ورغم ذلك يعيشان سنوات طويلة من الحب تثمر بولادة الطفلة "محاسن"؛ وتبدأ المشكلة لحظة خيانة الأب، وهو العاشق للجسد الأنثوي -كما يتضح من قصة ارتباطه بالأم- متهّماً الأم ببرودها

---

(١) حسين، هدية : بنت الخان، ص ١٥.
(٢) المصدر السابق، ص ٨٢.
(٣) المصدر نفسه، ص ٨٣.
(٤) المصدر نفسه، ص ١٠٨.

الجنسي، وفقدانها للابتسامة، إذ يطلّ الأب -بفلسفة ذكورية، ترى أن اقترانه الجسدي بأخرى دون زواج، لا يعني ارتكاباً للخيانة، ما دام لم يتزوجها.

ويشتد النزاع حتى يكاد يصل إلى درجة التخيير بالطلاق، لولا تدخل أحد الأقرباء ووشايته للأب، بأحداث علاقة جنسية بينه وبين المرأة الأخرى، وهذا القريب يضرب على وتر الغيرة والأنفة الذكورية عن مثل هذه العلاقة المشوهة مع امرأة مشكوك في أخلاقها، مادامت تقيم علاقة بآخر غيره، فيتخلى عنها. ولكن هذا القرار لم يمنع من توتر العلاقة بينه وبين زوجته، فهي لم تسامحه على جرح كبريائها، واعتدائه على كرامتها بعلاقة جارحة وغير أخلاقية مع صديقتها، تقول الأم: "لم أكن صاحبة القرار في التخلي عن أبيك، بل أوحيت بذلك لأن كبريائي تمنعني من القول أنه هو الذي تركني"(١). وهذا الأب يعاني ازدواجاً؛ فتصفه الأم برجل الملذات، وبأنه إنسان مادي نهم بعد افتضاح علاقته بالأخرى وإن كان في تشكّل آخر، رجلاً يصلي ويصوم، ويخاف الله "كيف يمكن لرجل مثل أبي يصوم ويصلي ... أن يقترن اسمه بالفاحشة"(٢).

وتتعقد الإشكالية في زاوية الرؤية الموجهة تجاه الابنة المرتبطة بالأب ارتباطاً عاطفياً شديداً؛ تلوذ بحضنه، تتقرّب منه، وهو الدافئ المعبِّر لها عن حبه وعطفه، في مقابل الأم البعيدة بمعاناتها، والتي لا يسمح لها كبرياؤها بالتعبير عن مشاعرها وأمومتها إلا ضمن أجواء مضطربة لحظة الموت والمرض تقودها إلى الانفجار، "كنت أحسّ أنا ابنة الثالثة عشرة أنّ أمي قبل أن تهجر أبي هجرتني، ولذلك فقد أضافت أكثر من جدار بيني وبين حجب إحساسها الحقيقي عني الذي لم أدركه إلا بعد سنوات لم أعد بحاجة فيها لمعرفة ذلك الإحساس"(٣). والوالدان يتشاجران على كيفية تنشئة الابنة، بدافع هجوم أحدهما

---

(١) حسين، هدية : بنت الخان، ص ٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ٩٠.

على الآخر، فقط، "هكذا يرمي أبي الكرة ويردها لي، "ستفسدك أمك" "سيفسُدكِ أبوك" كل واحد يرميها في شباك طفولتي، ولا أرى من منهما يصيب الهدف"[١]. فالأب يتناول الابنة باللين، والأم تتناولها بالشدة، لتنشئتها تنشئة صلبة، تمكنها من مواجهة مجتمع يحتاج إلى الصلابة. ولكن موقف الأب من ابنته، يتسبب في عدم إدراكها لحقيقة مشاعر الأم إلا بعد سنوات، تستمع في آخرها إلى حكاية الأم التي قهرها المرض، و أخضعها المجتمع بتقاليده وقوانينه المتحيّزة لزوج خائن. "لماذا كان أبي هو الأقرب إلى نفسي، وهو الذي يغمرني بفيض من الحب، ترى فيه أمي إفساداً لي، هل أفسد أبي مشاعرها صوبي دون أن أدري "[٢].

وفي جانب آخر للإشكالية، نجد الأب يحب زوجته، ويكتب أجمل شعره فيها، ولكن ذلك لا يمنع من اقترانه بأخرى، "أمي في دفتر أبي لها الحصة الكبرى من القصائد ويسميها زهرتي .... في قصيدة واحدة جمع أبي أكثر من عشرة أنواع من الإزهار وأضفاها على أمي "[٣].

وبعد وفاة الأب بصورة هادئة، لا تتناسب، مع حجم خطيئته، تذبل الأم مثل زهرة – كما يقدّمها اسمها – ليأكلها المرض والتعب والقهر والإذلال المنبعث من خيانة الأب، ضمن نفسية صنعتها المعاناة، فترفض بها الذات التعبير عن ألمها ومعاناتها، مما يضاعف الوجع والدّمار "ترسم التجاعيد خطوطاً متعرّجة فيها، وترسم سبعين عاماً من الصبر على الحياة أخذت منها أكثر مما أعطتها ... صبر على الخيانة، وصبر على العشق، وثالث على الفقر، ورابع على الكبرياء التي تخفي وراءها ضعفاً أنثوياً جارحاً"[٤].

---

(١) حسين، هدية : بنت الخان، ص ٣٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٦.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٦.

ويرى علماء النفس أنه "مهما كانت الأسباب والمسببات في الخيانة الزوجية، يبقى الأثر الذي تتركه على الحياة الأسرية، إنه ولا شك ، أثر سيّء وسلبي، لا يساهم في تدمير الأسرة وحسب، بل يؤدي إلى صدمة عاطفية واجتماعية وأخلاقيـــة تصيـــب أفرادهـــا "[١].

وبموت الأم تختفي هذه الإشكالية، لتخف وطأتها، من خلال تصالح الابنة مع أمها ونفسها، ضمن توحد عاطفي، تجمع به الأب والأم داخل قلبها، ضمن انشغال المجتمع بمشاكله الداخلية؛ هوساً بالجنس، وتفرداً للرجولة، في إطار كبير تتحرّك به أصداء الخيانات الذكورية الصغيرة، لتمتزج أحداث القص مستقبلاً بإشكالية أكبر، ومعاناة أوسع، تتمثل بانعكاس الظروف السياسية المتمثلة بحرب إيران والعراق، وما يطلّ منها من خراب وموت، ينهمر على مجتمع العراق، رجالاً ونساء، حيث يقف الإنسان أمام ذكرياته وألمه بمواجهة مصير أكبر من تشوهات الذاكرة ، ولا مفرّ للإفراد من مواجهة وجعه.

ثالثاً : الفجـــوة :

تقدم بتول خضيري[٢] في روايتها الأخرى "كم بدت السماء قريبة" إشكالية حضارية، تصنع فجوة عميقة بين الأب والأم، فالأب متزوج من امرأة انجليزية تحمل ملامح الغزب، ثقافته وطباعه، تختلف في رؤيتها للحياة، بشكل مناقض له، فهو رجل شرقي، يتمتع بجسد الشرق، لونه، وعواطفه ودفئه، وهذا ما يطلّ من لغته وإحساسه

---

(١) الخوري، توما جورج : سيكولوجية الأسرة، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٨، ص ٨٨.

(٢) بتول خضيري : ولدت في بغداد عام ١٩٦٥، نالت شهادة البكالوريوس في اللغة الفرنسية من الجامعة المستنصرية عام ١٩٨٨، نشأت في الزعفرانية قرب بغداد من أم بريطانية، وأب عراقي، وهذه الظروف مشابهة لظروف بطلة الرواية، مما يجعل الروائية قادرة على نقل انفعالات البطلة والإحساس ببواطنها النفسية أكثر، حتى تبدوان شخصاً واحداً. انظر : أبو نضال، نزيه : تمرّد الأنثى.

عند حديثه عن المطيبات، كونه تاجر مطيبات؛ فيضفي عليها أوصافاً ساحرة، تدل على شفافية في الذوق، ورقة في الإحساس، فيسمي، مثلا، الأزرق "برذاذ البحر" أو "ضباب الفضة"، أو "زرقة الدلافين"، ويجعل البرتقالي "نحاس الصحراء"، و"عسلاً مذهباً". هذه الروح الشرقية، هي التي تستوقف الأم أمام نموذج الأب، مأخوذة بسحر الشرق المطل من كلامه وملامحه التي تأسر قلبها، وتشكل صدمتها الحضارية فيما بعد، "من أين تأتي بهذا السّحر يا أبي، ترى أكان هذا ما تقصده أمي، عندما أغريتها بوصفك للشرق"[1]، وتقول الأم : "أكاد لا أصدق إنه الشخص ذاته الذي تعرفت عليه أيام الدراســة "[2].

وتبدأ الفجوة تتصاعد لحظة اصطدام الأم بواقع الشرق المختلف عن صورته المرسومة في المخيلة، بفعل كلام الأب، لتظلّ الصدمة الحضارية واقعاً ملموساً، تسبب للأم المعاناة، وتمنح الأب قلقاً وألما لا يكف إلا بموته، "الوعود يا ابنتي هي من صنع خيالنا، فقط، مثلما وعدني والدك، عندما كان طالباً في انجلترا، أن الحياة في الشرق قد تكون "لا بأس بها" ... ونحن نناقش فرص شبابنا وإمكانيات مستقبلنا ... كم يبدو ذلك الزمن صوراً فوتوغرافيه نسيتها في خزانة الذاكرة "[3].

ويطل علينا السرد بتفاصيل هذه الفجوة، النابعة من خيال رجل وامرأة، بإمكانية انجاز حياة مناسبة على أرض الواقع الذي يخذل، في الغالب، الإحساس والمخيلة، ليطل الوجع متصاعداً بمواجهة ابنة تتقاذفها حضارتين مختلفتين في الرؤى والمفاهيم؛ فكل من الأبوين، يرغب بتنشئتها ضمن رؤية حضارته، أمام اقتناع أن ذلك أفضل لمستقبلها؛ فالأم تصرّ على استخدامها للغة الانجليزية، والأب يصرّ على استخدامها للغة العربية

(١) خضيري، بتول : كم بدت المساء قريبة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩، ص ٧٥، ٢٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٤١.

ولهجة العوام، كونها ستنشأ بينهم، فلا بد من إدراكها لواقع الحياة حولها؛ فيسمح لها بالتردد على بيوت الفلاحين رغم تفوّق علمي ومادي يستشعره الفلاحون نحوه، فيصفونه "بالدكتور"، والأب يضع ابنته في مواجهة الطبيعة القاسية، بحرّها ورطوبتها، في حين تنأى الأم بها عن كل ذلك، خوفاً من الانحدار الطبقي، وخوفاً من المرض، ضمن نظرة دونية تجاه واقع الشرق الذي لا تحتمل أجواءه، ولا تقاليده، ولا حتى طبيعته المناخية القاسية، أمام إحساسها بتضخم الذات النابع من تفوّق حضارتها المادي. "تعلمت أنا بدوري لعبة التلاقي بتفكيري المتواصل لنفسي ألا امزج لغتين في كلامي، فقد أدركت كم يؤثر ذلك في خلق أصوات النشاز في أرجاء البيت. كم أكره أن تكون معركة ذلك اليوم بسببي"(١). فتلجأ الابنة، كونها محور النزاع المواجه لإسقاطات الحضارتين واختلافهما، للمراوغة، تتعلم روح الشرق وطباعه في المرحلة الأولى، ضمن حركة طفولية، ترتشف بها روح الحقول، حيث "تأخذ بالانحياز إلى أهلها ولونها، إلى البنّي لون الأرض والأشياء وخدوجه وحسون والفقراء، حتى أن البني هو لون التراب والماء وشجر النخيل، وهو فوق كل هذا لون أبيها .... هذا البني يقف في مواجهة لون أمها البريطانية "(٢).

واختلاف المفاهيم يوسّع جوانب الفجوة، في كل اتجاه، بداية باختلاف أساليب تناول الطعام، وأنواعه "أمي تتناول *Toast* مع زبدة ومربى، أنت تمضغ قطعة خبز أسمر في انتظار وصول قيمر العرب بيد الفلاح ... عندما ترفع أنت قدح الشاي، تخفض هي فنجان قهوتها سريعة التحضير . عندما ترفع أنت نظارتك ... تخفض هي الجريدة"(٣).

---

(١) خضيري، بتول : كم بدت السماء قريبة، ص ٢١.

(٢) أبو نضال، نزيه : تمرد الأنثى، ص ٢٥٨.

(٣) خضيري، بتول : كم بدت السماء قريبة، ص ١٧.

ويتفجر الاختلاف في تفاصيل الحياة اليومية، كأحداث السهرة ومشاهدة التلفاز، مثلاً، "تناولت مسبحتك في منتصف الفلم. رحت تسقط حباتها ببطء شديد. طق، ومن ثم طق، هذه المرة جاء دورها قائلة "كفى" يبدأ تبادل الملاحظات الحادة، تتطور التعليقات ... "[١]. ويظهر أيضاً، في انتقاد الأم لعاداته في النظافة، كاستعمال المناديل القماشية، وفي المقابل وانتقاد الأب، لغسل شعرها في مغسلة المطبخ [٢]، ادعاء لكل منهما بالحرص على الصحة، في حين أن الحقيقة، تتمثل في صدمة حضارية بينهما، ورفض كل منهما لواقع حياة الأخر.

والأم رغم محاولتها الفاشلة بالتأقلم، تظل تعبر عن صدمتها ونقمتها النابعة من الارتطام بواقع الشرق المرير، وتعبر عن صدمتها قائلة : "ظننت المزارع هنا كما وصفها لي، سحراً شرقياً ينحصر بين شروق وغروب حالمين في دخان بنفسجي أثيري، لا يمكن تجاوز إغرائه، فإذا بها حرّ خانق ... ذباب في الصباح، بعوض في الماء وصفير صراصير ... حساسية مقرفة من مشمش لعين كلّ ربيع، حتى لو رغبت في السباحة، فأوحال النهر ستسمم بشرتي، وقد يغتصبني هؤلاء"[٣]. فيتحول ذلك الرجل الذي اختارته، إلى مجرد رجل عصبي الطباع، يجعل المكان ضيقاً لكثرة الشجار، كما يظلّ من وصفها له. والأم لا تفهم لذة الرجل في عالم عمله، في مقابل انتقاده لتدخينها "تقول أن كل زاوية من غرفتك تبعث رائحة دبقة. أنت تدمدم ... أفضل من رائحة النيكوتين "[٤].

ويتصاعد الاختلاف في المفاهيم، ليتخذ مفهوم التناقض الواسع، في إطار العادات الشرقية والغربية، وجهل كلّ منهما لروح، وطباع الآخر. فالأم تتعجب من أجواء

---

(١) خضيري، بتول : كم بدت المساء قريبة، ص١٦.

(٢) المصدر السابق، ص١٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٩.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٣.

العزاء في الشرق، تنتقدها، وتسخر منها، بل وتنتقد طباع الزواج وطقوسه، أيضاً، مما يوسّع الفجوة الحضارية بينها وبينه، تاركة آثارها النفسية على ابنة يتقاذفها اتجاهان متضادان، "أمي تسأل ميلي" لماذا كلّ هذا التعذيب ألا يكفي أنّ فقيدهم رحل عنهم، تجيبها ميلي "لا تستغربي، إنه تقليدهم ، لكن في الوقت نفسه. يقولون إنه عادة صحية .... لكي يفرغوا حزنهم مرة واحدة "[1]. ونراهما تنتقدان عادة ذبح الخراف، وألوان الثياب، طبيعتها في أجواء العزاء الكئيبة. والشرق يؤمن بالطقوسية والفأل السيئ، يلجأ إلى الله طلباً للحماية والمساعدة، والغرب يعتمد على العقل ، على الإنسان وحده، في إمكانية تقديم الحلول. وتقدّم الراوية ذلك التناقض الإيديولوجي الواسع بين الأب والأم؛ ففي المراحل الأولى، يظل الاختلاف خافتاً في موقف قطع شجرة النبق، "حان موعد قطعها وحرق بقاياها. رغم تأكيدك لها أن حرق شجرة تزيد الشؤم عند أهالي بغداد "[2]. ويصبح الاختلاف بارزاً وواضحاً، في مرحلة مرض الأم، وحوار الابنة الممثلة لشرق الأب وصوره ومعتقداته، ودعوتها لها إلى التشبث بالله فتجيبها الأم بصراحة الغرب " نحن لا ننتمي إلا لظل أجسادنا التي ترافقنا ما دمنا أحياء" " لم أؤمن مرة أن الرّب هو الذي يسيرني "[3]، فالأم ترى أن الله مجرد فكرة، تركتها في الكنيسة يوم غادرت الوطن، بل وتتعاظم سخريتها من طبيعة الشرق العاطفية، في قولها "لو كنت أملك عاطفتكم الشرقية لانتحرت، بدلاً من خوض هذه المذلة "[4].

وهذا الاختلاف في المفاهيم، لا يتصاعد حدّ الانفجار، والإحساس بالتدمير، لكليهما إلا لحظة مساسه، بمفاهيم المجتمع الأبوي المتعلقة بالعلاقة بين الرجل والمرأة

---

(١) خضيري، بتول : كم بدت السماء قريبة، ص ٨٣.
(٢) المصدر السابق، ص ٦٢.
(٣) المصدرد نفسه، ص ١٦٧.
(٤) المصدر نفسه، ص ١٦٩.

"جماعة أمي يتبادلون القبل بين امرأة ورجل، وجماعتك يتبادلون القبل بين رجل ورجل فقط "(1). ليزداد التوتر والنزاع، فالأب رغم اقترانه بامرأة، بطباع حضارية مختلفة، ينفجر غضباً أمام موروثة الأخلاقي المكبوت "تركتك تشربين كما يحلو لك، وتغاضيت عن رقصك المائع مع ذلك الأجنبي أمام أصدقائي .. لكن أرفض بشدة أن تعملي خارج الدار "(2).

ولعل رفض الأب لعملها، وان برّره بمصلحة الطفلة، لا يعدو كونه قلقاً أخلاقياً تجاه ممارسات المرأة إدراكاً منه لاختلاف المفاهيم بينهما.

والأم تمرّ في أطوار متصاعدة من المعاناة؛ جسدية بمواجهة الطبيعة الحارة، ونفسية تتمثل بصدامها مع الأب، إثر تشوه صورة الشرق الرومانسية الحالمة في عينها، وضمن حنين إلى الآخر القادر على استيعاب مفاهيمها، تنفجر تمرداً بإقدامها على علاقة جسدية مع ديفيد، كونه يمثل صورة للغرب، ونقيضاً للأب وعالمه الشرقي الأسمر، "انبثقت ظلال بغير زوايا، ارتفع أمام الجدار ظل بكتفين عريضتين ... الشعر يتهدل، يزداد الاحتواء، الكرسي يضطرب، ليتشاركانه، الحائط أمامي مسرح لظلال تتلاطم(3) "والغريب أن الرواية تقدّم الأب ضمن هذا الموقف بصورة لا تنسجم مع روحه الشرقية، فهو يقبل بذلك، يستشعره ويسكت عليه، حفاظاً على زواج لا روح فيه، حماية لابنته التي بدأ يقلق على مستقبلها بعد ضعف قلبه، فلا يجد تنفيساً عن معاناته سوى بمشادات كلامية تظل عاجزة عن أن تكون فعلاً مناسباً، بل وتزيد الأجواء اختناقاً. ويخفف من ألمه بمشاركة ابنته التي نضجت بعض همومه، ولكن الألم لا يتوقف إلا بموت الأب بيولوجياً، والذي يقود ابنته إلى خسارة جزئها الدافئ، فتنفجر ألما لحظة

(1) خضيري، بتول : كم بدت المساء قريبة، ص٢٦.
(2) المصدر نفسه، ص٤٣.
(3) خضيري، بتول : كم بدت السماء قريبة، ص ٥٢.

موته، خاصة لحظة قيام الأم الغريبة عن عالمه، بإحراق أدواته ، ليصير العالم في عين ابنة تخسر روحها، مجرد جثة، فتعاتبه قائلة : "كيف تقرر السكوت المفاجئ ... إلا تعلم أنني لا أحب هذا النوع من المفاجآت ... وجهك المستلقي في الكفن الأبيض يسرّب رائحة كاراميل، لم تنتبه إليه أمي الغارقة في دخانها "[1] فالأم غريبة عن الأب حتى لحظة موته، وتلجأ بعد ذلك إلى انتظار الرجل الآخر لاستعادة عالمها، ضمن توتر يقودها لاستخدام المهدئات. ولكن الآخر لا يأتي، وتصاب الأم بالسرطان الذي يأكل ثديها، فيتركها الآخر متملصاً بفعل النشأة المادية النفعية، فتقرر الابنة الاقتراب من جزئها الأشقر، وهجر الوطن بظروفه السياسية المضطربة، حاملة صورة والدها وروحه معها، تتوجه إلى الغرب لتخوض تجربة علاج الأم ومواجهة نصفها الآخر الأشقر، حيث تمنحها الروائية فرصة تكرار تجربة الأم، بإقامة علاقة مع شاب أفريقي، تحمل منه، ثم تجهض، رفضاً منها لتكرار قصة الأب مع الأم ضمن ظروف فجوة حضارية واسعة، وان كانت في معاناتها ضحية ازدواج حضاري في الفكر والمفاهيم بين عالمي الأم والأب. وتطل ضمن هذه المرحلة مراسلات مع مدربة الرقص في العراق، ليحكي السّرد وجع العراق وخرابه زمن الحرب مع إيران، إن تدرك الأنثى وسط دائرة المعاناة، ضمن انفتاح أفق نفسي جديد، حقيقة الإشكالية بين أمها وأبيها، ويتضح ذلك في حوارها مع أرنو الإفريقي، تقول : "أعتقد أن المشكلة في علاقتنا هي اختلاف نوع مشاكلنا"[1].

(١) خضيري، بتول : كم بدت السماء قريبة، ص ١٩٨.

الفصل الخامس

الأب وتقنيات الخطاب السردي النسوي

١-تقنيات الخطاب :

لقد تجلت السمة الأولى لخطاب المرأة الإبداعيّ في بروز ضمير المتكلمّ، "إذ شكّل ذلك قيمة أساسية، عبّرت عن تمركز الكاتبة حول ذاتها الأنثوية، في الوقت الذي انشغلت فيه بالقضايا الجوهرية التي تهم حياة المرأة، وتعبّر عن معاناتها، وقد اتخذ التعبير عن تلك المعاناة الشاقة بعداً أساسياً، واحتل مساحة واسعة، في تلك الكتابات التي بدا فيها الطابع المونولوجي المهيمن، وكأنه تعبير عن انقطاع الحوار مع الآخر "(١). ويتجلىّ ذلك واضحاً في رواية "أنا أحيا" للروائية ليلى بعلبكي، وغيرها من الأعمال النسوية المختارة، كما سيتضح. ويرى الناقد محمد كامل الخطيب" أن صوغ القصة عبر ضمير المتكلم يكون، غالباً، معادلاً لإسقاط الذات على الموضوع، أي النظر إلى الموضوع، ليس كما هو، وإنما من وجهة نظر الذات فقط، وإذا كان لذلك محاذيره، فيمكن أن يكون له فائدة واحدة، فقط، وهي أن تقديم الموضوع من وجهة نظر الذات، يفتح الباب واسعاً أمام المخيلة لتقدم العالم كما تراه، إذ ذلك يفسح المجال لولادة اللغة الشاعرية الذاتية"(٢).

وتقدم ليلى بعلبكي روايتها "أنا أحيا" باستخدام ضمير المتكلم ضمن مشاهد وانفعالات، تحكي محاولات انعتاق الذات وتمرّدها على السلطة الأبويّة، لتعيش العالم كما تريد هي، وتحاول الروائية أن تسجّل لوعي جديد، تخرج به المرأة من إطار الهموم الاجتماعية العامة، لتصرخ برغبات الجسد طالبة التساوي في ممارستها، والتصريح عنها أسوة بالرّجال، تمهيداً للانفلات من الهيمنة الأبوّية وإعتاق الذات.

---

(١) نجم، مفيد : مركزية الذات في الخطاب الروائي،على شبكة الانترنت٢٠٠٢/٥/٢٠ القاهرة http:// www.albyan.co.ae.

(٢) رضوان، عبدالله: البنى السردية، دار الكندي، عمان، ج١،٢٠٠٢، ص١٨.

والرواية مقسّمة إلى ثلاثة أقسام، شكل كل ملمح منها مرحلة، من مراحل تمرّد الذات الأنثوية. ضمن حضور المكان الذي ترسمه الذات، من خلال حركتها داخله، وضمن رؤية أعماقها الرافضة، المتبرّمة من كل شيء، بداية بالمنزل الذي يتخذ الأب فيه صورة الحضور الأولى، والذي تسعى الذات إلى تجاوزه، بوصفه مكاناً لا يعني لها أية وشائج نفسية، مروراً بالجامعة والشارع، ووصولاً إلى المقهى. "ولينا فياض" بطلة الرواية لا تستطيع انسجاماً مع الأمكنة، والناس المتحركين بها، رفضاً منها إلى الانصهار معهم، لأن ذلك يعني خضوعها لقيود مجتمع، تنطلق من رفضها الداخلي لقوانينه الأبوية. "ولينا فياض" تحصر حركة الزمن، في هذه الأمكنة، من خلال نرجسيتها[1]، ويظهر ذلك ضمن منولوج داخلي، تحادث به ساعة المنزل التي لا تستشعر دقاتها إلا من خلال تواجدها الحرّ.

وتمتلئ الرواية بالمونولوجات التي تصنع مشاهد طويلة، تعبرّ عن صراع الذات مع السلطة الأبوية، ابتداء بالأب، ممثل السلطة الأولى في المنزل، وانتهاء بالرجال في الجامعة والعمل والمقهى؛ إذ تتهم الأب بالانتهازية والاستغلال، تسخر منه، وترفض كل ما يريد، بحثاً عن انعتاق نفسي- كما تراه-[2]. تقول :"يسعى والدي إلى تحطيم آمالي، وأسعى أنا إلى تحقيق هذه الآمال"، "ليت والدي يسمعني ... أتمنى لو كان يسمعني فأرى انفعالات نفسه على وجهه المصفر""[3].

ولينا فياض، ترفض التحوّل إلى امرأة مشابهة للأم، التي لا ترى بها سوى جسد نحيف، مشغول بالأنوثة لإغواء زوج منشغل بالأخريات والخيانات. ورغم ذلك، نراها

---

(١) انظر : بعلبكي، ليلى : أنا أحيا، ص ١١.

(٢) ليلى بعلبكي تمثل جيل بداية التمرد النسوي في الخمسينات، وافتقاد هذا الجيل لمسار واضح، يحدّد به ماذا تريد المرأة تماماً، مما أدى إلى تعثره، أحياناً، كما سنلمح في نهاية "لينا فياض"، انظر : تمرد الأنثى، ص ٧٦.

(٣) بعلبكي، ليلى : أنا أحيا، ص ١٢.

في سردها تعبرّ عن الجسد، بصورة تجعل منه مصدراً للإغواء، فالذات ترغب بتحطيم صورة الأب، وتوجيه سياط السخرية إلى الأم، كونها ضاربة بيد سلطته. ولكنها، أيضاً، تصرخ برغبات الأنثى الجسدية تجاه الرجل، وتستشعر حريتها في بحث عقيم عنها، "سيقبلني مرغماً، وأنا في قميص نوم شفاف، وسيموت منتحراً، تحت قدمي وأنا عارية"(١)، ولعل هذا الكلام يُدلّل على نقص الوعي التحرّري الأنثوي في تلك الفترة، فالروائية وإن أرادت فك القيود عن المرأة، ومنحها فرصة، لممارسة إنسانيتها، كما تراها، كانت توقعها دون أن تشعر في قيد كبير، يتمثل بالاعتماد على الجسد، في التحرّر، لا على حرية الفكر والعقل التي تميّز الإنسان الحرّ .

وهذا الحضور الشديد للأنا التي تعاني اضطراباً وتوتراً، يقودها إلى الفشل في محاولات التمرّد. سواء كانت بالعمل، أو المنزل أو حتى في الجامعة، رغم كونها ميداناً مناسباً للانعتاق، والبحث عن معالم وخصوصية لخطى الذات، أو بالبحث عن الرجل الذي يختاره جسدها، ويمثله "بهاء"، برؤية تجعل منه صاحب جسد وفكر مناقض لصورة الأب. ويصرخ هذا الحضور للأنا في كل أنحاء الرواية، ليظهر بأقصى امتداد له، حين تقول : "أنا الحياة. أنا كل الحياة، بجذورها، وتمرّد الحرية فيها"(٢).

والى جانب السّرد، يحضر الحوار باهتاً، خاصة في القسم الأول، فلا يمكن للأب الدّفاع عن نفسه، ولا يمكن أن ينطق إلا بكلام يزيد نموذجه تشويهاً، دون إعطائه فرصة تقديم المبرّرات والدوافع النفسية والاجتماعية التي تؤثر عليه. فيشعر المتلقي بأنه لا يتحرك بحياد، بل كما تريد البطلة المتحركة بأمر من الروائية. لإعطاء الذات مبرّراً ايجابياً للانفلات من سلطته، وإن ظل هذا الانفلات محصوراً في القالب الفردي

(١) بعلبكي، ليلى : أنا أحيا، ص ٣٠٢.
(٢) المصدر السابق، ص ١٩١.

النسوي، ولم ينصهر في إطار الوطن والجماعة. وربما تكون مبرّرات ذلك بالاعتماد على المنظور الإيديولوجي المتمثل بفكرة التمرّد النسوي في سرد أحداث الرواية.

فالأنا الساردة بضمير المتكلم، تحاول تغيير العالم لتحيا، دون تقديم فعل حيوي واضح، فتذهب إلى السينما، وتدخن، وتتجوّل في الشوارع دون هدف. فالمهم هو تقليد الرجال، وممارسة ما يفعلون ضمن حرية الرّغبة، وإن لم يغلّفها وعي فاعل.

ويزداد الحوار وضوحاً في القسم الأخير بلقاء "بهاء" الذي يمثّل الايدولوجيا الشيوعية للمثقف؛ بعقده النفسية، وحرمانه وكبته وفقره. وتطل الأنثى ضمن هذا الحوار، لتبرير فشلها في علاقتها الجسدية معه، رغم عجزها الواضح عن الانصهار مع الآخرين، وتقبل تجاربهم. فرغم أنّ السّرد يشكّل العالم، كما تستشعره الذات، والتي تبحث عن تبرير لرغبة صارخة في الانعتاق من نموذج الأب، وما يمثله من مفاهيم ضمن مجتمع تقليدي، إلا أننا نشعر بثقل السّرد وامتداده دون مبرر في القسم الثالث، الذي لا يعدو كونه مجرد انفعالات ورغبات للاقتراب من بهاء، تُظْهِرُ به الروائية جرأة أنثوية، تعبرّ عن الرغبة الجسدية تجاه الرجل، ولكنها لا تصل بها إلى مستوى الفعل، وتظل في دائرة الرغبة. مما يؤول في النهاية إلى الهزيمة والعودة إلى بيت السلطة. تقول "لينا" متساءلة :"لا أدري لماذا لا أجرؤ على الاقتراب منه، ولكي اقترب منه، أنا مجبرة على نزع أثوابي قطعة قطعة، فالتصق به عارية .... وهو قصداً منه إلى إظهار خطورة عريي يحتفظ بثيابه، يحتفظ حتى بربطة عنقه "[1].

وفي "الميراث" تستخدم سحر خليفة الراوي المتكلم بضمير الـ "أنا" الذي تمثله "زينة"، إلى جانب صوت الراوي العليم الذي يطل في الجزء الثاني من الرواية عند وصول "زينة" إلى الشرق فينطق على لسان "نهله" و "كمال" و "سعيد" و "فيوليت"،

(١) بعلبكي، ليلى : أنا أحيا، ص ٢٣٠.

ويتحدّث عن معاناة كلٍّ منهم ضمن إطار المعاناة العامة التي يفرضها المكان، وتقاليده، وظروفه السياسية المتمثلة بالاحتلال الصهيوني لفلسطين. ويبدو المكان حاضراً في القسم الثاني، بوصفه صورة للهوية. فتتحرك زينة على أرض الوطن الذي يشكل هويتها الضائعة زمن معاناة الذات، وإبعادها عن الأب الذي يمثل هويتها لاقتران اسمها به، كونه مُنشئ الطفولة، والحامل لروح المكان. فتبدأ زينة بقراءة واقع الوطن، وتقديمه ضمن عقد اجتماعية؛ واضطرابات سياسية؛ وتحاول زينة فهمها أثناء مواجهة نفسية مع جسد الأب المسجى، تنفلتُ بها من أسر الماضي، وتقرأ الحاضر بوضوح، إلى أن تعود إلى الغرب حاملة لهوية، واستقرار نفسي، يوقف معاناة الذات. والسّرد على لسان زينة، أو بألسنة الرواة العليمين، يظهر الوطن بتشويهات نفسية، وبيئية تصنع دائرة للموت، مثلما يظهر من نهاية الأحداث، وموت فتنة (زوجة الوالد) التي تحمل طفلاً ملقحاً بتلقيح إسرائيلي في مستشفى " هداسا" طمعاً بالحصول على الميراث، كأن هذا التشويه لا يسمح بولادة طبيعية، ولا يمكن أن تتقبله الهوية. فينحدر الدّم نزفاً وتطهيراً، يوصل إلى الموت.

وتعمل الروائية على نقل انفعالات الشخوص وحالاتهم النفسية، لنجد القارئ، يتعاطف مع "نهلة"، مثلاً، ينفرُ من السمسار وسعيد، ويتعجب من أمر "كمال" و"مازن"، يحزن على الأب حيناً ويغضب منه حيناً آخر، اعتماداً على الإحساس الذي تنقله الأنا الساردة، في تقديمها للأشخاص، "والأنا الساردة" ترسم الأب، في الجزء الأول دافئاً حنوناً، نستشعر ذلك من لغته وحكاياته، ورصد الابنة لمشاعرها نحوه، حتى في دور الانفصال، وممارسته لعنف السلطة الأبوية، إذ تظل الابنة تحمل إحساساً بالذنب تجاهه، وترى العالم من خلاله.

وتصفه "زينة" قائلة : "رجلاً طيباً كان مليئاً بالذكريات والدّعابات والحكايات الطريفة، ولا أنسى منظره حيث كان يجمعنا حول مدفأة الحطب .... وحين أذكر السكين وتلك النظرة، أذكر أيضا , دموع الحنين والأحلام "(١). وبعد دور المعاناة، وقدوم لحظة المواجهة، تحكم الذات المتعبة على الأب التقوقع داخل جسد مسجى، تراقب انفعالاته، وتواجهه ضمن لحظات نفسية معقدة، تطلّ من السرد، يتحرك بها طرف واحد، ويتلقى الآخر المشاعر المضطربة، لتنفلت الأنثى من سلطته النفسية، بما تمثله من حب ومعاناة معاً.

"وأحياناً، نلقي القبض على سحر خليفة نفسها، وهي تحمل صوت زينة ..... فتنطق بالنيابة عنها بملاحظات سياسية ومحلية، تعرفها سحر جيداً، ويستحيل أن تكون زينه على اطلاع بها "(٢). فتقول، مثلاً : "انتشرت ظاهرة المشاريع، فالجميع لا يفكرون إلا بالمشاريع .... المواطنون والمعاد توطينهم وحتى المستوطنون، لا يفكرون إلا بهذا ... وأجواء السلم وفرق الناس من فقر الحرب والانتفاضة "(٣).

وتقدم سحر خليفة عالماً يضج بالحركة والإحداث والشخصيات، والتي تصدر من زوايا مختلفة داخل الوطن، لتعبر عن معاناته وظروفه. وتنوع الروائية في أساليب اللغة، إذ ترتفع اللغة، أحياناً، تصف الأماكن، وتنقل دواخل الشخصيات، وتهبط حيناً آخر لتنطق بألفاظ نابية وسوقية ضمن حوار تحاول به الاقتراب من الواقع.

وثمة ظاهرة جديدة، في السرد النسوي، ربما تكون رداً على الادعاء بانشغال الروائيات بالأنوثة والذاتية والتجارب العاطفية في الكتابة، وتتجلى هذه الظاهرة بتقمص الرجل لدور السارد، الذي يحكي معاناة المجتمع والوطن ضمن إطار أوسع، تطل منه

---

(١) خليفة، سحر : الميراث، ص ٢٠.

(٢) أبو نضال، نزيه : تمرد الأنثى، ص ٥٤.

(٣) خليفة، سحر : الميراث، ص ١٢٨.

معاناة الذات الأنثوية في صورة يرسمها الآخر. ويتجلى ذلك في روايتي "وسميه تخرج من البحر"[1] ليلى العثمان و"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي.

"صاغت ليلى العثمان أحداث روايتها بكثافة عاطفية مرهفة، وبأسلوبية شعرية لا غنى عنها، للتعبير عن حالات الوجد والانتظار في رسم الاختراقات الضوئية بين أزمنة الرواية وعوالمها وصولاً إلى خواتمها الفاجعة "[2].

والروائية تقدّم عالماً روائياً ينطق به "عبد الله"، بوصفه شاهداً على مجتمع الكويت في زمنين مختلفين؛ زمن الطفولة قبل النفط، ثم زمن النفط وما أحضره من ويلات؛ ففي الزمن الأول تتجلّى الطبيعة الممثلة بالبحر وبيئة الساحل، وما بها من أجواء الصيد واللعب، وحب الطفولة البريء، إلى جانب تواجد "وسميه" التي لم يمارس آنذاك، المجتمع والأب سلطاتهما المتداخلة عليها، لأنها لم تملك بعد جسد الأنثى الذي يخشاه المجتمع البطريركي، لما يمثله من صله بالشرف والسمعة. وفي الزمن الآخر، زمن النفط تظهر السلطة التي تنطلق من تفوّقها المادي والاجتماعي، فتتوحش، وتمتد إلى سلطة تبتلع وسمية، وتحطم حلمها الطفولّي البريء بمرافقه "عبد الله " ومشاهدة البحر، ممارسةً للحظة إنسانية عادية، تخرجها عن قائمة المسموح التي يرفضها الأب وتقاليد المجتمع. وتحاول الذات البحث عن انعتاق صغير، يتمثل برغبة في الخروج من قيود التحجّب، بمدلولها الضيق المتمثل بالعباءة السوداء، وما يقدّمه اللون الأسود من تخفيف لرغبات الحياة، وما به من حسم وتوقف؛ وبمدلولها الواسع بالانعتاق من أسوار المترل، وحراسة الأب والأخ كممثلين لسلطة المجتمع الذكوري، يقول "عبدالله" : "أنا رفيق طفولة

---

(١) ولدت ليلى العثمان في الكويت سنة ١٩٤٥، وبدأت عملها في الصحافة، وأصدرت ديوانها الأول "همسات"، ثم أصدرت مجموعة قصصية مثل : " امرأة في إناء "، " في الليل تأتي العيون "، " الحب له صور "، حالة حب مجنونة " انظر تمرد الأنثى.

(٢) أبو نضال، نزيه : تمرد الأنثى، ص ٨٧.

وسميه، حرّموا علي الدخول، صار مكاني على عتبة الباب "حرّموها علي بعد إذ عشنا الطفولة معاً وكبرنا .... كبرّونا لأهم يريدون أن ننفصل، هكذا التقاليد والأصول "(١).

والرواية، تنتقل بسرد سلس وممتع، تقصّ أحداثها، وتنتقد سلطة المجتمع الأبوي على لسان الرجل الذي يتخذ هذا الموقف، لأنّ المجتمع يهدّد أحلامه، ويتعامل معه بفوقية طبقية، مما يزيد كلامه ثقة، ويمنحه موضوعية، في انتقاد عيوب المجتمع الأبوي الذي يحاكم الأنثى، ويرى في الرّجل مبرّأ بالخروج على القيم والأخلاق، "سأقول إنني خرجت في الليل لأقابل امرأة ممن يمتهن بيع المتعة، صرت شاباً، لن يلومني أحد، كل الرّجال يفعلون ذلك، كنت ألمح بعضهم يدلف إلى ذلك الشارع المؤدي إلى الحي، تفوح منهم روائح شهوة، وترعشهم أحلام لقاء "(٢).

ويساند الراوي المتكلم بضمير الأنا راوٍ آخر، يصف الأماكن، ويقدّم للراوي المتكلم فرصة قصّ الأحداث واسترجاع الصور "نسمات باردة تهب، بداية موسم الربيع الزاحف بعد لفحات الحرّ وعواصف الغبار .... البحر أمامه مجهول ممتد ..." (٣)، إلى جانب حوار حاضر بشده، يؤججّ الأحداث، ويقرّب عالم الشخصيات من بعضها ليقدّم لنا عملاً روائياً سلساً متكاملاً دون الشعور بفجوات انقطاع.

ويمكن تقسيم الزمن في الرواية إلى زمنين، زمن يظهر بعد المأساة وموت وسمية، اقترن الراوي فيه بزوجة من زمن النفط والمادة، تحمل رؤاهما، ولا ترى الحياة إلا من خلالهما، ويمثلّه الحاضر الذي يبدأ السرد أحداث القصة منه، وزمن يرتد به من الحاضر

---

(١) العثمان، ليلى : وسيمة تخرج من البحر، ص٢٤، ٢٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣.

إلى الماضي وذكرياته، يسجّل به قصة وجد مؤثرة، تنتهي نهاية مأساوية، بفعل قيود المجتمع الأبوي، كما تُظهر الراوية. وتعتمد الكاتبة في سردها للأحداث، على تقنية ميسّرة، ونقد سلس، ولغة شعرّية عالية، "العين مبحرة لا يوقف رحيلها إلا باب البيت، حتى لو رفيف ناح ذبابة شاردة"، "الموج يبعدها، واللهفة تجري وراء الموجة تعابثها وترجوها"[(١)]. إضافة إلى جماليات وصف المكان التي لا تهبط به اللغة، بل إننا لا نرى ذلك حتى في الحوار العادي بين الشخوص .

ويزداد الرجلُ الساردُ بضمير المتكلمّ حضوراً، في رواية "ذاكرة الجسد" للروائية الجزائرية "أحلام مستغانمي"، إذ "تتحدث بصوت رجل، بل بعمق مشاعر الرجل وأحاسيسه النابضة بالعشق، وقد بلغت اللغة من الإتقان في تقمصها روح الرجل ومشاعره درجة، أنّ القارئ لا يغيب عنه قط مسار الحكي، وأنّ الرجل أمامه، تفيض لغته بكل أحاسيس القلق والغضب والحزن. وفي الوقت نفسه، استنطقت الكاتبة بطلها الرجل نيابة عنها، وجعلت له الهيمنة على الكلام بضمير المتكلم من أول الرواية إلى آخرها، وجعلت الشخصية النسائية أو البطلة الثانية تتوارى، وإذا هي تحدّثت فيكون ذلك من خلال البطل نفسه"[(٢)].

ولعل استخدام الرجل هنا، كسارد للأحداث، يخلق مساحة نفسية لدى المتلقي، فيستقبل النّص مستشعراً حيادية المؤلفة، ويقتنع أنّ الكاتبة لا تؤرخ لتجارب ومذكرات شخصية؛ فالبطل "خالد" تلميذ وابن روحي "لسي الطاهر" أو الأب الرّمز، صاحب المُثل والتجربة النظامية، ويعيش "خالد" صراعاً، يقاتل فيه من أجل التأريخ لذاكرة يرى أنها يجب أن تظل حاضرة، كون الأب الروحي حامل قيم المرحلة وموجود فيـــها. وإنّ محاولة استعادة الماضي القديم، وما به من كفاح، يستدعي من "خالد" محاولة التخلّص

---

(١) العثمان، ليلى : وسمية تخرج من البحر، ص ٧٤، ١١٠.

(٢) عيد، أحمد : النقد النسوي، [illegible] ، القاهرة، عدد ٨٧، سبتمبر، ٢٠٠١.

من تشوّهات الحاضر، وهو الحامل لجسد بذراع مبتورة، وذاكرة تعاني وجع افتقاد أب غائب. وحين تقوده الإحباطات المتتالية إلى السفر إلى فرنسا، يحترف الرّسم، ويتعرّف على ابنة حقيقية للأب الرّمز، تحمل اسم الروائية التي تختفي وراءها، ولكنها لا تعرف تعاليم الأب، وتؤمن بمحو التاريخ والذاكرة، تخففاً من المعاناة، وطريقاً لإعتاق الذات من أسرها النفسي بالاعتماد على نجاحات واقعية مادية.

ويبدأ السارد الرواية من لحظة انتهاء الأحداث، ويقدّم الرواية ردّاً على رواية أصدرتها البطلة الأنثى، تؤرخ بها للنسيان، وتقتل أبطال الذاكرة انطلاقاً من فلسفة قتل الأشخاص، بالكتابة عنهم، لتبرأ منهم الذاكرة،كما تشير الرواية.

وأحلام تمنح البطلة اسمها، بلا خوف(١)، رغم أنها تجعل من البطلة تمارس رغبات جسديّة، وتصرّح بها تجاه "خالد" الذي تختلط فيه صورة الأب الغائب وملامح الرجل البطل والفنان ، والذي لا يقدّم عصر ما بعد الاستقلال مثله. وتعتمد، روايتها أيضاً، استخدام ضمير المخاطب الذي يمارسه السارد تجاه الأنثى مستعينةً بالإنشاء الشعري، والاقتباسات العالية فنياً في الحديث مع الآخر(٢)، لتتمازج في الرواية أجواء الفن والثقافة والحب،.إلى جانب نقد بيّن يظهر من خلال. تعقيدات الأحداث، لزمن ما بعد الاستقلال، وما به من قهر للذاكرة التي يتصدّرها الأب الرّمز، ببطولته وحضوره المطلّ من ذاكرة "خالد" وكلامه، فلا يصاب المتلقي بالسأم، أو بترك الرواية قبل إنهائها، ومن ذلك : "هل الورق مطفأة الذاكرة ؟ تترك فوقه كل مرة رماد سيجارة الحنين الأخيرة، وبقايا الجنة الأخيرة" "يا طفلة تلبس ذاكرتي، وتحمل في معصمها سواراً كان

(١) ربما يعود ذلك لنشأة الروائية في مجتمع متحضر مفتوح، يحمل تجربة مختلفة في النظرة للإنسان عامة، وللمرأة خاصة.

(٢) من أمثلة الاقتباسات نصوص لشعراء فرنسيين، ومن "سأهبك غزالة" لمالك حداد.

لأمي ... "[1]، وغير ذلك كثير من تعبيرات، تطلّ منها موسيقى الشعر وعذوبته، وشاعريته.

والناظر في الرواية، لا يجد كثيراً من الأحداث، بل يجد كثيراً من التعقيدات النفسية التي يواجهها الأبطال الذين يشكّل خالد بؤرتهم، وتتصاعد الأحداث من خلاله؛ فهو الذي يقصّ حكاية الأب الرّمز، ويفصّل في ملامحه النفسية، ويعاني إحباطات موته، ثم موت تعاليمه في زمن ما بعد الاستقلال، ينقل صور الوطن في الماضي والحاضر، ويقربنا من عالم المناضل الفلسطيني ممثلاً "بزياد"، ويخاطب أحلام (حياة) بصورتيها المختلفتين في الدّلالة النفسية؛ "فأحلام" "سي الطاهر" التي تقصف لحظة قتل الذاكرة، و"حياة" زمن ما بعد الاستقلال، وما به من خيبات واضطرابات. ويتكئ السارد على الحوار حيناً، والاسترجاع عند مخاطبته الأنثى، حيناً آخر، ويصب جام حزنه وغضبه ومعاناته على رأسها، بل ويحمّلها مسؤولية ما يجري في الوطن، من تراجع، لهروبها من الذاكرة ، وقتلها لصورة الأب النموذج، بالزواج من مستغل من مستغلي الحرب. وكأن الروائية بهذا الطرح الذي تصوّر به الشخصية النسائية بمثل هذه الطّباع، إنما تؤكد موضوعيتها للقارئ، وتحاول مشاركة الرجال في نقل الواقع ومحاولة تصويبه.

و"خالد" كما يقدّمه السرد غير قادر على التغيير لأنه محبط، يحمل عاهته الجسدية، ويعاني وجع الذاكرة، ويتجلّى ذلك بفشله، في الاقتراب الجسدي من أحلام -بوصفها صورة للوطن، وذكرياته مع الأب- رغم الرغبة الجامحة بذلك، فيجد فعلاً تعويضياً في الكتابة، محاولة منه لمواجهة الواقع الذي فر منه ذات يوم، "وتتعثر النبرة السّردية في الفصول الأخيرة، لأنّ الراوي يستنفد طاقته التعبيرية في الأخبار، إلى درجة

(١) مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، ٩، ٦٦.

لم يعد لديه ما يخبر به، فيلجأ للحديث عن مدينة قسنطينه بصورة تفصيلية "[1] وكأن الخراب الذي أصاب الوطن، وانتهى بتحطيم صورة الأب وأحلام (المرأة الوطن) —كما يسميها- قد أصاب كل شيء، فيجد فعلاً تعويضاً في الكتابة، محاولة منه لمواجهة الواقع الذي فرّ منه ذات يوم. إضافة لموت "حسان" الرجل العادي، الذي آثر حياة بسيطة، وأراد أحلاماً أبسط على أرض الوطن فكل هذا الخراب، صار يطلّ من تفاصيل المكان الذي يقرؤه السارد ضمن تعقيدات حالته النفسية والتي جعلت من الراوي منهكاً، لا يستطيع العودة إلى مزيد من تفاصيل الحكاية، فيستسلم من الحديث إلى إيقاع سرّدي مُنشغل بالمكان، ينقل ما به من عُقد وذاكرة ومعاناة، فيقول: "ها أنا أصبحت الابن الشرعي لهذه المدينة التي جاءت بي مكرهاً مرتين، مرة لأحضر عرسك ... ومرة لأدفن أخي فما الفرق بين الاثنتين؟، لقد مات أخي في الواقع مثلما متُ أنا منذ ذلك العرس .. قتلتنا أحلامنا"[2] وضمن وصف المكان وعيوبه، يتحدّث خالد عن الجسور برؤية تجعل من كل المدينة مجرد جسّر عالق بالذاكرة.

وعند نوال السعداوي في روايتها "امرأتان في امرأة" يتخذ السّرد مساراً آخر، لتقوم الرواية كلّها- بما فيها من تفصيلات وأجواء نفسية وأحداث تقف بها البطلة باحثة عن تفرّدها الذي تستشعرهُ جسديّاً ونفسياً، بل ويتضاءل الآخرون أمامه، بالاتكاء على أسلوب القصّ بضمير الغائب، "كانت تضع قدمها اليمنى على حافة المنضدة"، "كانت تترنح أمام هذه القوة التي تهدّد وجودها" "حين ترسم أباها تصنع له عينين حمراوين وشارباً طويلاً أسود وكفاً كبيرة، وأصابع تلتف حول عصا طويلة "[3].

---

(١) عبدالله، إبراهيم : الرواية النسائية العربية، تجليات الجسد والأنوثة، منتديات الوفاق، المنتديات العامة، أدب وفن، ٢٠٠٣/٥/١١.

(٢) مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، ص ٤٠٣.

(٣) السعداوي، نوال : امرأتان في امرأة، ص ٣، ٣٧٧.

"ولعل أهم ما يميز استخدام هذا الضمير، هو ذلك الإيهام بواقعية العمل الذي يحدثه في نفوس المتلقين، إذ يتوارى السارد، فيمرر ما يشاء من أفكار وأيدلوجيات، دون أن يبدو تدخله مباشراً وكأنه غريب عما يسرد"(١).

وربما يكون الاستخدام هنا، لأن الكاتبة تنطلق من منطلق التحليل النفسي الذي تعتمدهُ في دراسة شخصيتها الأنثوية، ومواجهتها لقيود السلطة ومحاولتها للانعتاق، ضمن صورة تفرّد وتفوّق تطغي على شخصيات السعداوي، -مثلما نجده في تفوّق "زكية" و "زينب" و"نفيسة" في رواية "موت الرجل الوحيد على الأرض"- جسديّاً ونفسيّاً. وربما يكون تبرير ذلك، بإديولوجيا نوال السعداوي الثائرة، على الرجال وسلطة المجتمع الأبوي، برؤية تجعل منهم مصدراً لقهر الأنثى.

وتقدم السعداوي روايتها ضمن لغة مكثّفة، فترسم صورتين لامرأة واحدة، تبحث عن تحقيق رغبات حقيقية في الموت وفي الحياة، ضمن عالم المترل، وامتدادها للدراسة والبحث عن الاحتياج لرجل متفرّد، يليق بحجم التفرّد الناطق من شخصية البطلة. ومن جهة أخرى تقدّم صورة أخرى لـ"بهية شاهين" ضمن إطار ترسمه السلطة الأبوية، وترفض السماح لها بالخروج عليه، بما يحمله الاسم من ارتباط باسم الأب وعالمه ومتطلباته. فتمتلئ الرواية بأجواء الترقب التي تنذر بتمرّد ضخم، ينبع من سرد، يقدّم للقارئ قلق الشخصية وتوترها، في انتظار تلك اللحظة التي تنعتق بها من شخصية الأنثى "بهية شاهين" بحثاً عن الأخرى الحقيقية النابعة من أعماق "بهية "، "تدرك عن يقين أنها تريد بحياتها شيئاً معيّناً، شيّئاً يمكن تحديده، بنقطة محدّدة نستطيع أن نصنعها بسنّ الريشة فوق صفحة بيضاء، وتستطيع أن تلمسها بطرف أصبعها"(٢).

---

(١) عبدالله، رضوان : البنى السردية، ص ٢٠.

(٢) السعداوي، نوال : امرأتان في امرأة، ص ٢٤.

وبهية، من خلال حديث الرواية ، ترسم صورة أبيها مثلما تستشعره نفسياً، وما يمثّله من سلطة مراوغة، تكشف عن حقيقتها في النهاية دون أن تسمح له بالحديث، ليبرّر نفسه، ويشرح عالمه. فيظل غائباً ضئيلاً أمام حضور الذات الأنثوية المتفرّدة التي لا ترى به سوى موظّف، يشترك مع الآخرين العاديين في خضوعهم النفسي، وترهلهم الجسدي. وتعتمد السعداوي في ذلك، على مفاهيم علم النفس، في طرح قضية "بهية شاهين" ومعاناتها مع الأب وسلطة المجتمع الأبوي، منذ لحظة الاحتفال الثالث بميلادها حتى لحظة التمرّد والانعتاق، بعد المرور بطور المعاناة، فتستعير، مثلاً، مفهوم الشرطي وشاربيه والمفتاح، وما يمثّلان من دلالات أوديبيّة وسلطويّة، في نفسية الابن الذي يعاني عقدة الإخصاء، لتوضيح علاقتها بالأب. فلا تستطيع رغم كثافة السّرد ودقته، في توضيح عالم الشخصية الداخلي، ورغباتها الصارخة، وصراعها مع سلطة الأب، إلا أن تجعلنا نستشعر قلم نوال السعداوي المحلّلة النفسية، حتى تبدو بهية شاهين حالة تقف تحت مجهر السعداوي داخل المختبر النفسي.

وبالاعتماد على، تيار الوعي، وتعدّد الأصوات الساردة، ترسم حنان الشيخ روايتها "حكاية زهرة"، فنجد "زهرة" الراوية الرئيسة التي تظهر الأحداث من خلالها، والمتحدثة بضمير المتكلم، ثم نجد صوتي "ماجد" و"الخال" في فصلين مستقلين، يرصدان الحدث المتعلق "بزهرة" من رؤية كل واحد منهما، مما يوسّع زاوية الرؤية، ليظهر الحدث بوجهة نظر أخرى غير التي تطل على لسان زهرة. كونها امرأة تعاني اضطهاداً في مجتمع أبويّ، وتقصّ الأحداث من زاوية معاناتها.

"وتنقسم الرواية إلى نوعين كبيرين : الرواية الشخصية والرواية الاجتماعية؛ في النوع الأول يتم التركيز على الذات وانفعالاتها وتداعياتها، وخصوصياتها الجوانية، ويستخدم الكاتب هنا، عادة ضمير المتكلم "أنا" للتعبير عن هذه الحالة، كما في معظم

روايات الحداثة، وعادة ما يرى المجتمع من خلال هذه الشخصية. أمّا النوع الثاني الذي يروى عادة بضمير الغائب، أو ما يسمى الراوي العليم، فيتجه التركيز به على المجتمع،عموماً، بتكويناته ومركباته وتحولاته المختلفة، ولكن بالطبع من خلال شخصيات تعكس هذا الواقع الاجتماعي"(١).

وتدور أحداث الرواية ضمن فترتين زمنيتين؛ فبيروت قبل الحرب الأهلية، حيث تواجه الأنثى عقدة انحراف الأم، وتواجه نموذج الأب المتسلّط العنيف؛ تشاهد عنفه وضربه ضمن أجواء كئيبة تختلط بتشويهات وجهها وعيوبها الجسديّة. إضافة إلى عقدة التمييز بين الذكر والأنثى ومحاباة أخيها "أحمد" عليها، لإظهار ما تتركه هذه المرحلة من تشوهات نفسية، تظهر في أجزاء الرواية الأخيرة، لتنعكس على مراحل حياتها، مروراً بفقدانها عذريتها، واستمرار معاناتها، وحياتها في أفريقيا بمواجهة "الخال" و "ماجد"، وانتهاء بزمن الحرب الأهلية، ومحاولة الذات للانعتاق من أدوار المعاناة هربا من تشوهات نفسية، تعانيها، وتلقي ظلالها على المكان جثثاً وفوضى واقتتالا، ولا يكون ذلك، إلا بمحاولة استحضار سلطة الأب المسيطرة عليها، لمواجهتها، ولكن ذلك لا يقودها إلا إلى وهم يوصلها إلى الدمار والفناء.

وتعتمد حنان الشيخ في بنائها للرواية، على أسلوب ارتداد البطلة إلى الماضي، لاستذكار وجعه، وصوره التي تطلّ في كلُ مرحلة من مراحل حياة "زهرة "، حتى في أثناء هربها من الواقع إلى أفريقيا، بل وفي محاولة التمرّد والانعتاق ضمن وهم التخلص من الأب، في علاقة مشوّهة مع القناص زيادة في توضيح استلاب هذه الذات الأنثوية المقهورة، إذ تستحضر صورة الأب، وصورة خيانة الأم التي تشكل "زهرة " امتداداً لها في عين السلطة؛ مرة على شكل حالات عصابية، ومرة على شكل تنفس وراحة،

---

(١) أبو نضال، نزيه : تمرد الأنثى، ص ٢٣٩.

تستشعر الذات به انفلاتاً - كما تقودنا الرواية في أحداثها الأخيرة — يظل راحة متوهمة تقودُ إلى الدّمار.

ولعل الرواية في السماح للخال بالحديث بصوته خلال ثمان وأربعين صفحة في الرواية، تنتقل بنا إلى نقد للوضع السياسي والاجتماعي المتردي في لبنان، والذي قاده إلى الهجرة، لتنتقل الرواية من هاجِس المعاناة الأنثوية إلى جانب آخر، توسّع به هم الرواية ليدخل ضمن إطار الهم العام، وتتحوّلُ زهرة في هذا الجزء إلى صورة الدفء والوطن، كما تطلُ من أعماق الخال. ولكن عصاها واستلابها يجعل منها صورة للوطن بتشويهاته. وتدفع حياتها ثمناً لمحاولة انعتاقها، فهي لا تمارس إنسانيتها ورغبتها الاختيارية إلا في أكثر لحظات الواقع تشوّهاً.

وعندما يُمْنح السّرد إلى "ماجد" زوج زهرة الساكت على افتقادها لعذريتها، والباحث عن أمر تعويضي يغطي عيوب أصله، ليستمد من "زهرة" ابنة أخت المناضل هاشم ما يمنحه الأصالة، إنما يحاول تقديم علاقته "بزهرة" التي لا تؤول إلا إلى فشل، ليتسع بنا الفهم في قراءة شخصية الأنثى المستلبة، ونفورها من الرجال وسلطتهم، لأنهم حاضرون دائماً بصورة الأب، وعنفه المطل من الطفولة. لنـــزداد فهما لعيوب الواقع داخل المنزل، ونستقرىء تداخل القيم الجديدة، بمجرد الابتعاد عن سلطة المجتمع الأبوي المباشرة، زيادة في توضيح درجة التراجع الاجتماعي، بصورة عامة. وتوضيح درجة الاستلاب، وحجم العقدة عند زهرة التي لا ترى في اقترابه سوى ملامسة لجسد حلزون.

الرواية في نقدها للسلطة السياسية، وكذلك الاجتماعية المتمثلة بالأب تبرع في استخدام فن الرسم بالكلمات، فيكاد القارئ يتخيل الأب بقميصه الكاكي وقبعته وساعة المنبه والشاربين، ويستطيع تخيل الملامح الشكلية لزهرة من ناحية، ويستطيع

الدخول إلى عالمها النفسي من ناحية أخرى، حتى إننا نتخيل صراخ زهرة وهمهماقا وصوت الضرب يطل من الأحداث، ليصل إلينا.

والروائية في سردها للأحداث، وإن حاولت أن تبدو موضوعية بالاتكاء على تعدّد الأصوات تجعل من زهرة -دائماً- المتحدثة الأولى والناقلة لصورة الواقع، بضمير المتكلم، مما يروّج لأخلاقيات جديدة ، تجعل الأم ضحية رغم خيانتها، ويجعل من زهرة مقهورة وضحية في مواجهة استتراف الرجال لها، بل وتجعلهم مسؤولين عن قلة وعيها الذي يقودها للدمار الذاتي، وبمجرد توهمها الانعتاق من سجن السلطة. وان كانت في قراءة أخرى ضحية لأخطاء، تمثل هي جانباً منها، وإن ساعدت الأسرة على هذا الانحراف. وتتصدر "زهرة" السّرد ضمن مئة وتسع وستين صفحة، تنتقد بما الروائية المجتمع الأبوي القاهر للمرأة، والمتسبب في حرمانها من إنسانيتها. إضافة إلى إظهار قهر الظروف السياسية والاجتماعية للمثقف خاصة، وتجاه الإنسان عامة، في بناء روائي متماسك المشاهد المطلة بين تحرّك الأصوات الثلاثة ضمن بوتقة واحدة بؤرتما زهرة.

وفي "خارج الجسد" للروائية عفاف بطاينة تظهر لنا بنية جديدة للسرد، تعتمد على تعدّد الأصوات؛ حيث يُدلي كل شخص في الرواية بمواقفه، اعتماداً على نظام الفقرات، وإبراز لون الخط وخفوت لون آخر، لتمييز المتحدّث ضمن سّرد تطل منه إيديولوجية الروائية المتمثلة بتحطيم السّجون الأبوية سواء على الصعيد السياسي، أو الاجتماعي الذي تواجه سلطته المرأة بالدّرجة الأكبر، مما يحول دون تحقيق إنسانيتها.

وتقدّم الرواية في ثلاث صفحات إجمالا للقصة وثيمتها الأساسية، دون الدّخول في تفاصيل الأحداث أو الانصياع لتصاعد الزمن؛ فتبدأ الروائية القصّ بالاعتماد على ضمير المتكلمّ لتطرح المعاناة بنبض الأنثى وإحساسها، ولتقدّم وجهة نظرها تجاه الأحداث، "بالأمس كنتُ منى، ابنة الريف والحقول السّاذجة، وبالأمس أيضاً، كنت

مني المراهقة التي لم تمتلك جسدها ولا إرادتها ولا قرارها، في طفولتي التي محت الذاكرة أغلبها كنتُ حرّة ... "[1].

وتقدّم البطلة في الجزء الأول من الرواية معالم المعاناة العامة التي تواجه الذات الأنثوية، وتمهّد لفلسفتها المتمثلة بالبحث عن الذات والانعتاق من قيد السلطة عبر أطوار متصاعدة من المعاناة، فتقول "منى": "كلما فررتُ من قفص "أدخلوني في آخر، قصّوا لي أجنحتي، نتفوا ريشي، وكفنوني بالبياض لأسير بين الأحياء جسداً لا يعرف الحياة، أسيرة ميتة بينهم، لا أعرف الدفء ولا الحنان ولا أقدر على التحليق "[2].

وتبدأ البطلة القص من لحظة الانتهاء؛ بمواجهة الأب المريض ضمن ظروف نفسية صعبة تقف بها "منى" في مواجهة ملامح القهر، وزوايا بيته الذي ما مثل لها أكثر من سجن. وتعمل على استرجاع الماضي الملتصق بالذاكرة، وتسترجع ثقتها النفسية في كل حركة يتحركها الأب الذي ما قهره إلا المرض، كونه محور معاناة الذات. ويظهر هذا الاسترجاع باستنطاق البطلة لكلّ الأشخاص الذين سبّبوا معاناتها، ليتكلّموا بعد كلّ حدث تقصّه، من مراحل المعاناة، يشرحون ظروفهم النفسية والاجتماعية بعد فقرة سردية، تتصدّرها "منى" أو يبدؤها راوٍ خارجي يمهّد للأحداث، وقد تمثّله الروائية. والملاحظ أن أقطاب السلطة، والمتمثلين بالأب والأخ والزوج وأستاذ الجامعة، لا يقدمون تبريراً مقنعاً يستميل المتلقي تجاه ممارساتهم؛ فالصوت الطاغي هو صوت "منى" الأنثى المقهورة نفسياً وجسدياً في مشاهد تبرع الروائية في تصويرها ضمن لغة تهتم بالتفاصيل، حتى يستشعر المتلقي تعاطفاً مع الذات الأنثوية، إضافة لاشمئزاز تجاه الآخر (الأب)، "أنظر إلى وجه أبي، لا بل أبي الهزيل، فلا أجد علامات الخوف فوقه، كأنه

---

(١) بطانية، عفاف : خارج الجسد، ص ٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٦.

مضطر لإخفاء مخاوفه، كما اضطررنا لإخفاء مخاوفنا" "أكاد أشعر بسم أسود يسري في عروقي، وهي تنظر إليّ"[(١)].

وقد سبق صوت الراوي هذين الصوتين ممهداً ومقدماً، ولكن هذا التفاعل بين الأصوات، أو بين السلطة والأنثى، لا يتجاوز حدوده النفسية، ولا يصل إلى مرحلة المواجهة الصارخة المباشرة التي لا تظهر إلا من خلال بعض المشاهد التي تشرح الدّواخل، بل وتظهر الغضب والانفعال. وتقود الأحداث إلى التصاعد من خلال الحوار الذي يلجأ، أحياناً، إلى لغة مبسّطة عادية، وإن انحدرت أحياناً، إلى استعمال لبعض الألفاظ النابية إمعانا في تصوير تشوّه السلطة، و توضيح معالم القهر الجسدي والنفسي الذي يضعها دائماً ضمن دائرة الجسد والجنس[(٢)].

وتتوزّع الأحداث داخل الرواية ضمن سبعة وثلاثين جزءاً صغيراً، تتحرك بين الحاضر الذي بدأت الرواية القصّ منه، لتمرّ بأدوار الصراع والمعاناة التي تمرّ بها الأنثى في تدرّج وعيها، وبحثاً عن انفلاتها الذي تحقق به ذاتها؛ بداية من الدّور الأول، الذي يظهر دوافع الشخصيات للصراع. إذ تقدّم مبررات الأب، ومشاهد عنفه، وإطلاق سلطته، وتظهر به الشخصيات، وتتصاعد معها الأحداث من لحظة مواجهة الذات المستقلة لجسد السلطة المنهك. فلا يستطيع القارئ التعاطف مع الأب، إثر تصوير الروائية الضخم لحجم القهر والسجن الذي يواجه به ابنته، ويجعل كل شيء غيرها مهتزاً وغير مقنع لدى المتلقي، وربما يقودنا هذا إلى عدم الإحساس بحيادية الروائية في قص الأحداث.

والمكان حاضر بإيقاع خاص، يقدم ثقله المادي، كون سجناً، بداية بالجسد الذي تبحث الذات عن نفسها خارجه، ولا تسمح لها السلطة بذلك، مروراً بالغرفة الغربية

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ١٠، ١٢.

(٢) انظر أحاديث الأب وعبود وعامر داخل الرواية.

(غرفة العذاب والقهر النفسي) الذي تعتمد عليه السلطة في الإذلال والهيمنة، بوصفها أنموذجاً للسجون الأكبر التي تنتقدها الرواية، ثم أسوار المنزل التي تحاصر "منى"، ولا تسمح لها السلطة بالخروج عنها، إلا إذا كان الخروج سبباً في زيادة الاستنزاف المادي لها، كالعمل مثلاً. مروراً بالجامعة التي تتحول إلى سجن أكبر، تهيمن عليه سلطة الأساتذة الرجال – وان كانت تشكل متنفساً لها في بعض صورها – مروراً بالقرية، بوصفها سجناً تحكمه قوانين التقاليد، ويقودهُ رجال القبيلة الذين يمثّل الأب أحدهم، كما يبدو في عين "منى". إضافة للسجن الحقيقي الذي يواجهه المثقف الممثّل "بسالم"، حيث تغيب الحريات، ويقهر المرء بإذلاله الجسدي. ثم سجن الزوج ومنزله، وصولاً إلى الامتداد البعيد للمكان، حيث تصل الذات إلى الغرب باحثة عن انفراج، فتواجه قهراً آخر، يمارسه عليها الرجل العربي الذي يعاني انفصالاً بين رغباته الجسدية وقيمه الجديدة، ومفاهيمه الفكرية والأبوية، في طور النشأة، ممثّلين بزوجها سليمان، ومدير الشركة الذي أرادت العمل عنده. فالراوية تستهدف قهر المكان، كونه سجناً تحيطه السلطة بأسوار منيعة، ترغب الأنثى الباحثة عن الانعتاق، بتحطيم أسواره النفسية، وتوسيعه ليمكّنها من الانطلاق، "الحجرة الغربية مريعة، كانت تعرف بين أفراد العائلة بحجرة البنات ... لبدتُ في الحجرة الغربية التي كنت أفضّل سكن المقابر على سكنها، غرفة مليئة بصدى ميتاتي المتكرّرة التي عجنتني وشكلتني "[1].

والزمن يمتدُّ بنا ضمن فترة زمنية واسعة، تفردها البطلة في قصّ الأحداث منذ لحظات طفولتها الأولى وعودة والدها من الخليج، ومشاهد قهره وسلطته، مروراً بعلاقتها بصادق، وزواجها من محروس بقرار قسري، يفرضه الأب، ثم طور معاناتها معه، وانعتاقها منه إلى معاناة جديدة مع الطور الأول الذي يمثله الأب، إذ تتصاعد

---

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ١٣.

درجة المعاناة. ثم الانتقال لمنزل العم والزواج بسليمان، واستمرار أطوار المعاناة بعد السّفر معه، إلى لحظة الاقتران بستيوارت. ثم العودة إلى الأسرة إثر مرض الأب، وقد حققت الذات إنسانيتها، ومارست تدرّجاً من الوعي، جعلها قادرة على الاختيار المستقل، إلى أن تلاحقها السلطة من جديد ممثلة بالعم إثر وفاة الأب. لتتحول إلى "ليزا الكساندر" في عدد صفحات طويلة تصل إلى أربعمائة وثلاث وثلاثين صفحة، تنطق بالعذاب والقهر السياسي والاجتماعي، وتتصدرُ السلطة به كل أطوار المعاناة، سواء كانت في صورة الأب الحاضر بلا فكاك، أو في مؤسسات علمية وسياسية، تتقصد تحجيم الإنسان لفرد هيمنتها، كما نلمح من السياق الروائي.

وإيديولوجيا "عفاف بطاينة" ظاهرة على لسان الأنثى الساردة للأحداث، والمواجهة للسلطة الأبوية، ويظهر ذلك من خلال لغة عالية، وفلسفة تمثّل الظروف، وترصد الانفعالات والوجع ضمن رؤية لا يمكن أن تكون "لمنى" المقهورة أبويّاً، بمجرد اطلاعها على قصة عمّها سالم، والنظر في مكتبته، ولكنها قد تكون لعفاف بطاينة التي تستطيع إسقاط امتعاضها الشديد من القهر، والتصريح به على لسان البطلة رفضاً للسجن الجسدي الأنثوي، أو السجن الكبير الذي يمارسه المجتمع الأبوي ضدّ الإنسان، ويراه المثقف، بعين البصير. تقول "منى": "بعض العمر يرفض أن يتلاشى من الذاكرة ويموت، يبقينا سجناء رماده وشواطئه وظلامه، ويصرّ على إذلال شهوتنا للحياة"، فهذا المستوى الأدبي، لا يمكن أن يكون لمنى، فرغم معاناتها، هذا لا يجعل منها أديبة ولا شاعرة. وتقول :"في الثامنة عشره من عمري، وفي الإجازة الصيفية، تمدّدت أحاول أن استيقظ من ثلوج الخوف والألم"[1]. وتطل الفلسفة في الحديث عن تطهير النفس من الألم والاستلاب، بطريقة تدلّ على ثقافة وقراءة ربما تتعذرُ لدى فتاة الثامنة عشرة، في

---

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ٣، ٢٢.

بمجتمع مغلق "جلست إلى جانب جدار وبكيت، أبحث عن تطهير ربما لنفسي، لمستقبلي، ربما لأنوثتي، لوطني، ربما لهذا التشرذم اللانهائي واللامحدود، بكيت إلى أن شعرت بفراغ عيوني من دموعها"(١). وفي حديثها عن السجون الكبيرة والصغيرة، وعن امتلاك الذكور للجسد في المجتمع الأبوي، فتقول: "كنت أعرف أن قبيلتي باركت لمحروس جسدي، وأحلت له لمسي، وهتك عذريتي....أقسمت أن تنام قوانين الحرام والحلال في حضن أبي وقبيلتي ومحروس "(٢).

فهي تدرك الأسباب الحقيقية للصراع مع الأب، في إطارها -العريض الذي تتصدره حركات التحرّر النسوية، وتدعو إلى دخول المعركة من إدراكه ووعيه. وربما يكون هذا غير ميسر إلى "مني" الفتاة المحاصرة بأبيها، وبسجن الجسد وأسوار البيت.

والباذنجانة الزرقاء "تقع بين تقنيات السيرة الذاتية والرّواية، واستطاعت في مهد الرّواية أن تقدم صورة واضحة ظاهرها هو حياة فتاة، باطنها اضطهاد، هو إسقاط على العادات والتقاليد التي يعيشها المجتمع"(٣).

وتعتمد ميرال طحاوي – كغيرها من الروائيات – في سردها على ضمير المتكلم؛ فتقصُّ الباذنجانة -بما في اسمها من دلالات نفسية، تشكل نوعاً من القهر الاجتماعي الذي جعل الآخرين، لا ينظرون "لندى" أو الباذنجانة إلا في صورة جسدها القبيح قصتها مع أبيها الذي يشكل محور القص وعقدته.

وتبدأ الرواية القصّ منذ لحظة الحمل بالباذنجانة، لترتكز على موقف الأب المتحمّس لقدومها، ورفض الأم المقابل لها، بسبب ما سيلحق بجسمها الأنثوي من أضرار وتشويهات بتأثير الحمل والولادة. والأحداث تتفاعل لحظة الولادة ضمن هزيمة

---

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ٢١٢.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٦.

(٣) عيد، أحمد : النقد النسوي، على شبكة الانترنت سبتمبر، ٢٠٠١، القاهرة، culture albayan.code.

حزيران عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين، فتتشرب الباذنجانة كل هذا التشوّه السياسي والاجتماعي، في تلك الفترة، وتبدأ إطلالته لحظة الولادة في تلك الظروف الاستثنائية وانتهاء بجسد مشوه وقبيح تحمله المولودة.

وتضع الروائية راوياً آخر، ليساعد الباذنجانة في سرد الأحداث، والتمهيد لها، فيقدم لكلام الباذنجانة في بعض الفصول. وهذا الراوي لا يؤدي سوى أداء مهمة القص، ليتخذ موقفاً حيادياً تجاه الأحداث- وإن كان يصف الأشياء، كما تراها الباذنجانة، -مما يوسع زاوية الرؤية لدى المتلقي الذي يستقبل الصورة كاملة، بأبعادها الشكلية والنفسية المتحركة في الزمان والمكان، "قد يضحك سعد باشا على أقوالها التي تؤكد أنها أراجوز صغير، لكن الملكة ستعتبرها نكبة، بأقوالها وأغنياتها التي تأتي بها غالباً من جدتها "ستي" ثم من الأشكال والألوان لخادمات صغيرات، تبدلهن الملكة بعد أن يتضح أنها تعلمت من السابقة لفظة أو حركة غير لائقة "(١).

ويعتمد هذا الراوي، استخدام سين التسويف و"قد"، ليساعد ذلك على الانتقال من اللحظة الحاضرة الواقفة زمنياً، إلى لحظة ستأتي مستقبلياً، وتحتمل كثيراً من الاحتمالات، فيما يسمى بالاستشراف، مما يوسع من دائرة التوقع والترقب فيما يتعلق بنمو الباذنجانة، ومستقبلها، وأطوار المعاناة التي تحياها في مواجهة المجتمع وسلطته الأبوية، ابتداء من الأب والأم وانطلاقاً للمجتمع الأكبر رجالاً ونساء، لتسليط الأضواء على ما فيه من عيوب، تتمحور حول الجسد. فلا نجد به مكاناً لحلم الأب أو حلم الباذنجانة.

والباذنجانة في سردها مشغولة، في نقل تفاصيل الطفولة وما بها من ارتباط أوديبي قوي، بالأب الذي لا ترى الحياة إلا من خلاله، أضافه لعلاقتها بالأم وإخصائها النفسي

---

(١) طحاوي، ميرال : الباذنجانة الزرقاء، ص ١٢.

لها، بدوافع اجتماعية وطبقية، تنتقدها الروائية ضمن سخريه الحوار القائم بين الأم وصديقاتها، وتقدم هذه المرحلة وصفاً يظهر تشوهات الباذنجانة الجسدية زيادة في تعبئة الذات بالألم استعداداً لمعاناة أكبر في المستقبل، بمهد لها اضطهاد الطفولة.

وتتكئ الروائية، أحياناً، على التراث الشعبي، وما به من مقطوعات غنائية وأمثال ترددها الجدات، وتحفظها الباذنجانة كلازمة غنائية، تنفس بها عن معاناتها، وتزيد من درجة التوتر لدى الأم، فتغني الجدة : "خطّى الزمان فوق جبين الحلو فيه خطوه، قلت الوليد شاب وشيب الراس واليوم حطها " [1].

والباذنجانة رغم تعلّقها بوالدها، لا تتحدّث عنه إلا كغائب، وكأنها تشعر بمعاناة غيابه المستقبلية الذي يظهر في تخليه عنها، بمجرد بلوغها، وتحوّلها إلى امرأة، إضافةً إلى تخليه الكبير الممثل بالموت مما يعني توقف العالم في عين الأنثى التي كانت ترى الزمن امتداداً لحلم مشترك مع الأب، حيث تشكّل هي امرأة لرجل يقدّرها، وتقوم على التحول إلى عكاز يساند الأب[2] الذي تقدم في السن، فتقول : "سعد باشا يعمل جراحاً" "سعد باشا سيفرح لأنه وحيد يريد عائله "[3]، ولعل الحديث عن الأب بهذا الأسلوب، رغم التعلّق العاطفي الكبير به، إنما يدلّل على حجم كبير من الارتباط والتعلّق به، تتهرب منه الباذنجانة لشدة الوجع و المعاناة، ويطل حزناً خلف العبارات، فلا تتمكن من الصراخ "بابا"، بل تصفه كغائب.

والرواية مقسمة إلى فصول وأبواب حتى تبدو مثل مشاهد المسرحية التي تضج بالحركة والأصوات المطلة من أطوار المعاناة، فنكاد نشعر بسقوط الباذنجانة، وارتطامها بالأرض، ونشعر ببكائها ونشيجها حيناً آخر.

(١) طحاوي، ميرال : الباذنجانة الزرقاء، ص ١٤.

(٢) انظر : المصدر السابق، ص ٤٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨، ٩.

فيحمل الفصل الأول اسم "أرجوحة سن الفار "بما في الاسم من سخرية، تلمح إلى العيوب الجسدية التي تحملها الباذنجانة، ثم تقص مشاهد من طفولتها تحت عناوين "مدرّس الفرنساوي" "منامات" "حكاية" "ولد صغير يدق بطبله، "وتؤرخ بها لطفولة الباذنجانة، وما بها من عقد والآم محورها الأب، والأم كصورة مقابلة. والفصل الثاني بعنوان" اثنتان في المبنى الرابع بمدينة الطالبات"، وتدور أحداثه حول مراهقة الباذنجانة، ضمن قصص نسائية لزميلاتها، تنتقد بها الروائية عيوب المجتمع المغلق. والفصل الثالث تستعير الروائية عنوان كتاب "طوق الحمامة" له، وتقسمّه إلى أبواب، تؤرخ به لنضوج الباذنجانة، وبحثها عن الحب والرجل، رغم نكوصات تعيدها إلى الطفولة، حيث يتواجد الأب؛ ويقسم هذا الفصل إلى أبواب من مثل: "باب من أحب من نظرة واحدة"، "باب الوصل"، "باب الهجر"....ونكاد نتذوق غنائية وشعرية، تطلّ من كلّ فصل وباب، من خلال اللغة الشعرية وطريقة سرد الأحداث، تقول : "كان يطالعني في الأحلام

كما ينبغي للموتى أن يظهروا

باسمين

وبهدوء يضعون في أفواهنا قطع السّكر

ويلوّحون في بياض الملائكة

ويخرجون من جرابهم أمنياتنا المستحيلة"[1].

فهذه الطريقة في التعبير، تجعل المتلقي يشعر بأطياف الموتى يتحركون ضمن مشهد تمثيليّ، يبتسمون، ويضعون في الأفواه قطع السّكر، يلوّحون لنا، ويحققون الأمنيات. ليطلّ من المخيلة، ضباب يحيط بالصورة، فتبدو عالماً غريباً يُحَسُّ ولا يُرى.

(١) طحاوي، ميرال : الباذنجانة الزرقاء، ص ٣٣.

ونجد ارتفاعاً في لغة السرد، في فصلي "حكاية" و"منامات". فكأن كل عنوان يشكّل قصة قصيرة حديثة قائمة بذاتها، ولا يربطهما بفصول الرواية إلا إطلالة للأب، بوصفه مصدر المعاناة في آخر كل فصل منهما(١).

وتقدّم ميرال طحاوي، في الفصل الثاني من الرواية "اثنتان في مدينة الطالبات" أسّلوباً آخر للقصّ، يقوم على إطلالة رسائل، تبعث بها الباذنجانة إلى أخيها "نادر"، ليتصدر الأب موضوعها، خاصة في مرحلة تساقط حلمه، وإصابته بالمرض، أثناء مرحلة الإحباط القومي والسياسي في تلك الفترة. واللافت للنظر، رغم براعة السّرد وجمالية اللغة، فإننا نجد الرواية تقدّم أحداثها اعتماداً على قراءة لنظريات "علم النفس " والتي ربما لا يكون مانع من استخدامها دون تصريح النص بها، فعلاقة الابنة بأبيها في كل المراحل مبنية بناء أوديبيّاً، فتعتمد على استخدام جمل تتحدّث عن استلاب المرأة واستراف جسدها، كما نجد في الجزء الثاني من الرواية. ضمن إطلالة الحديث عن الكبت الجنسي وأضراره، حتى نستشعر تواجد الروائية (ميرال طحاوي) تتحدّث بلسان الباذنجانة، تقول، مثلاً : "الكبت محصلة لكلّ استلابات المرأة، والتي تمّ تشويه كلّ مفاهيمها، وطمس إحساسها حتى للعلاقات الإنسانية، ولجسدها ومطالبها البيولوجية ولآدميتها وكيانها الإنساني" "نكوص المرأة واختباؤها في ظل الموروث بديلاً عن التحرر والمسؤولية"(٢). بل، وتقدّم التشخيص على لسان الشخوص الذين يحلّلون وضع الباذنجانة "قيلت كلّ التفاسير الممكنة حولها، من أول عُقد الذّنب والاضطهاد، وحتى الرّغبة في الانتحار كإيذاء الجسد لمعاقبة الأب الهارب"(٣).

---

(١) انظر : طحاوي، ميرال : الباذنجانة الزرقاء، ص ٤، ٣٣.

(٢) المصدر السابق، ص ١٢٢، ١٢٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٦.

فالرواية : وإن لم تتجاوز مئة وأربعا وأربعين صفحة، تقدّم بناء روائياً سردياً محكماً، لتبدو بكائية بتقنيات روائية مّميزة تسلّط الضوء على تقاليد المجتمعات الأبوية.

وتقول عفاف عبد المعطي: "من الصعب تحديد آليّة واحدة، يخضع لها إبداع المرأة، لأن خصوصية كتابة المرأة لا ترجع لأسباب بيولوجية فحسب، وإنما نتيجة حساسية الموقع الذي تحتله، فضلاً عن نظريتها المغايرة في المجتمع الحديث"(١).

وهذا السّرد في بناه المختلفة، يكشف الغطاء عن تفاصيل واقع المرأة العربية ضمن مفاهيم أبوية موروثة، يضرب بسيفها الأب خاصةً، والرجل عامة، ضمن أعمال روائية قد تنتظر حلولاً، تحلم بإنجازها على أرض الواقع، أو لتظل بقعة ضوء، لا يعدم وجودها أهمية في مواجهة الظروف الاجتماعية والسياسية المواجهة للمرأة، وتحول أحيانا دون تحقيق إنسانيتها.

الأب والبنيتان الزمانية والمكانية في الرواية النسوية

"يعدّ المكان عنصراً شكلياً فاعلاً لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية، وتنظيم الأحداث. وكذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق التي يقيمها مع الشخصيات والأزمنة والرؤى، ويمثل العنصر الزمني النموذج الثاني في التحليل، لعلاقته الوطيدة بالمكان ولقيمته البنيوية العالية"(٢)، ومادام السرد "يشمل على سبيل التوسع مجمل الظروف المكانية والزمنية الواقعية والخيالية التي تحيط به"(٣)، فقد جاء تناول البنيتين الزمنية والمكانية في الرواية النسوية، لما بينها وبين عناصر السرد من وشائج وصلات تتعاضد للكشف عن عوالم دواخل الشخصيات الروائية عامة ،ودواخل

---

(١) عبد، أحمد : النقد النسوي، على شبكة الانترنت، سبتمبر، ٢٠٠١، القاهرة، ع ٨٧، Cultare .albyan.code

(٢) بحراوي، حسن : بنية الشكل الروائي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٠، ص ١١.

(٣) زيتوني، لطيف : معجم المصطلحات، دار النهار للنشر، لبنان، ص ١٠٥.

شخصية الأب خاصة، إذ تتشابك كل العناصر الشكلية لنمو الخطاب الروائي وتقديم المضمون.

البنية المكانيـــة:

يظهر المكان داخل الأعمال الروائية النسويّة متفاوتاً ضيقاً واتساعاً، كونه يدّلل على أبعاد التقارب والتباعد بين ذات الأب والابنة، وتطل منه المستويات الاجتماعية، وملامح الأيديولوجية الأبوية المواجهة للأنثى، ليدلّل على مشاعر الإخفاق التي تحاصر الجسد والروح من جهة، وعلى مساحات الانفراج والتنفس، من جهة أخرى، فالمكان مرتبط بالشخصيات المتحركة فوقه؛ تصنع الأحداث وتوجهها مرتبطة بوجهة نظر السارد أو الروائي.

ومن هنا، فإن الأعمال النسويّة المختارة تقدم المكان استناداً على المعطى الإيديولوجي المتعلق بالسلطة الأبويّة، وضرورة الانعتاق منها، بحثاً عن تفرد الذات واستقلاليتها، ليبدو المكان سجنا، يؤطر الوعي النسويّ للانفلات منه، على اختلاف مساحاته، كما في رواية "خارج الجسد"، للروائية عفاف بطاينة. أو استناداً على مفهوم الهوية الأبويّة والانتماء، كما في رواية "الميراث"، للروائية سحر خليفة.

فيأتي المكان عند عفاف بطاينه في"خارج الجسد" سجنا متفاوتا في سعته،وشاهدا على الأحداث والمعاناة؛ فمن البيت إلى القرية إلى الجامعة إلى الوطن ضمن رؤية تجعل الأسوار الحقيقية للمكان، بمفهوميه الواسع والضيق، تتمثل بقيود السلطة الأبويّة، وفق إيديولوجية الروائية التي تنطق بها "منى"؛ فالأنثى تتوق للتخلص من منزل يسجن جسدها وروحها، ليتداخل مفهوم المكان الحقيقي بمفهومه النفسي. "فمنى" تعيش في منزل كبير، تسكنه أسرة ممتدة موزعة على غرفه، بمعناه الحقيقي، إلا أن البيت لا يتعدى كونه سجنا بمدلوله النفسيّ، بما يدور به من أحداث وقوانين حادة تصدر عن سلطة

ممثلة بالأم والأبناء، "يقع بيتهم في الحي القديم، بين البيوت الطينية المتلاصقة الجدران والمداخل والأسيجة، تكوّن بيت العائلة من غرف صغيرة متلاصقة، تمتد على جانبي مربع تقع على واحد من أضلاعه حجرة مغلقة معظم الوقت لا يدخلها إلا الضيوف الغرباء،هي نفسها الغرفة التي تم زواج أم منصور وأبو منصور فيها، وكان يشاركهما ليلتهما الأولى بقرة من أبقار العجوز وشوالات القمح. إلى جوارها حجرة لمعيشة عائلة الجد ومطبخ صغير"[1]، ومن هذا الوصف تتضح معالم هذا المكان الريفيّ المغلق الذي يبدو مختنقا بالأسوار والأبنية المتجاورة. ونكاد نشتم منه ملامح مفاهيم أبوية عالقة في أسواره وزواياه، وتطل من توالي الأحداث فوقه، كما يتضح فيما بعد.

والمكان في "خارج الجسد"، يحكي قصة الوضع الاجتماعي المتردي الذي تسبب بسفر الأب إلى الخليج، بحثاً عن حل للمشاكل الماليّة للأسرة، مما يؤسّس لفجوة نفسية بينه وبين أفراد الأسرة، وتظهر معالمها عند عودته، عنفاً وبعداً عاطفياً بين الطرفين، "كانوا على طول السنوات الماضية محصورين في حجرة واحدة، كنت أشعر باختناقهم بين الجدران، حيث لا أجد مكانا لفرشتي بينهم"[2].

وعند عودة الأب لاستلام إدارة بيته الجديد،يفاجأ بحجم الأسرة وعدد الطلبات الخانقة، فيحوّل المكان إلى أرض تطل منها مكبوتاته النفسية؛ يمسك بخيزرانته، ويضرب بها كل من يتنفس وعيا بحق من حقوقه. وتنعكس هذه المفاهيم على ملامح المنزل، وتقدمها "منى" في سردها ونقلها لتفاصيل الأحداث والمكان، لتصير الغرفة الغربية مكانا للتعذيب الجسديّ والنفسي[3] الدالين على عميق وعي السلطة بذاتها، وتفنّنها في الأساليب المخضعة للأفراد زيادة في مدّ هيمنتها وإحكامها، ليصير المكان شاهداً على

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ١٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٨.

(٣) انظر : المصدر نفسه، ص ٢٢.

الأساليب المخضعة للأفراد زيادة في مدّ هيمنتها وإحكامها، ليصير المكان شاهداً على الأحداث "الحجرة الغربية مربعة، وكانت تعرف بين أفراد العائلة بحجرة البنات، تتوسطها سجادة تركت الصوبة حروقاً في وسطها،....تلاصق الشباك المطل على الجهة الغربية شجرة زيتون، وتحتك بزجاجه كلما حركها الهواء، شباك الحجرة الأخرى والإطار المحيط به مهترىء"، "لبدت في الحجرة الغربية التي كنت أفضل سكن المقابر على سكنها"[1]، ولعل هذا الوصف المكاني للحجرة، والقائم على اختيار السلطة لغرفة البنات، زنزانة لسجنها الانفرادي، لتمارس به صور العذاب النفسي والجسدي. يدللّ على مفهوم مختزن في اللاوعي الجماعي والفردي الذي يجعل من هذا المكان مناسباً أكثر من غيره، ليكون سجناً.

و"منى"الأنثى المواجهة لعذاب السلطة وصلابة مفاهيمها، تستشعر هذا السجن بمدلوله الضيق أسرّياً، وتنطلق من إدراكه إلى إدراك شكله الآخر المتمثل بمفهومه المجتمعي الواسع. فنراها تضيق بالمكان، تحلم بالتخلص منه، تنطلق إلى غيره، ثم تضيق به عند إدراكها لحقيقة قيوده؛ فالإحساس النفسي بالمكان اتساعاً وضيقاً، والمتناسب مع درجة الحرية التي تتوق إليها الأنثى، هو المحدد الحقيقي لمساحة المكان، مما يخلق إصراراً لإعتاق الذات من قيودها، ومحاولة تحقيق إنسانيتها، تقول "منى" : "ركضت إلى الينابيع الزلال لأغسل نفسي من عفنها الظاهر والباطن لأخلّص جسدي من تاريخ القضبان الصدئة"[2]، وتبدأ الأنثى تمرّدها، فتضيق بكل السجون؛ بداية بالحذاء الضيق، والجسد، وسور المدرسة الإسمنتي، وقيود الفقر التي لا ترحم الأحلام، وعلاقات القرابة، والمعتقدات، والتزامات الوطن، ليصبح الوجود البشري فوق الأرض سجناً، ضمن رؤية

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ٣١.

(٢) المصدر السابق، ص ٦.

ثورية واسعة، تمر الذات خلالها بأطوار المعاناة انعتاقاً من مفاهيم سجنها النفسي والجسدي.

ويقدم السرد مفارقة تقلب حقائق الأشياء، لتصير أكثر الأماكن ضيقا وقذارة أكثرها اتساعا، نتيجة لإحساس الذات بسادية السلطة وتلذذها بالحيلولة دون تحررها. وتعبر "منى" عن ذلك قائلة : "لم أرجع إلى جسدي إلا حين أغلقت باب الحمام على نفسي وارتميت فوق البلاط، تركت جسدي العاري يرتعش جسدي من الألم والخوف، وربما الغضب والاهانة والقذارة والبرد"(١). ولا تقف حدود المكان عند المترل وقوانين الممنوع خاصته، بل وترافق الأنثى في مساحة تنفسها التي حلمت بها ممثلة بالجامعة، وإن ظننتها في البداية ضالتها، ومكاناً مختلفاً بمفاهيمه، ويمهد لانعتاق مؤقت صغير، تقول : "أراقب وأسمع الفتيات من حولي، لا يعرفون القيود ولا الخجل، لعلهم لم يسمعوا بكلمة الفضيحة أو سواد الوجه"(٢)، والأنثى بعد نضجها ووعيها، تدرك أبعاد هذا الانبهار الكبير، فتتساءل :"أكانت لحظة اكتشاف عالم لا يشبه عالم القرية، أم فرحة الوصول هي التي جعلتني أندهش أمام كل ما أسمع وأرى"(٣). فالانبهار لا يبرح أن ينجلي عن جوانب جديدة من مظاهر السلطة المؤسسية الذكورية واديولوجياتها، "جامعتي كقريتي مليئة بالمنحطين من ذوي السلطة الفاسدين، كانت المعادلة تشير إلى خسارتي، فتاة مطلقة مقابل أستاذ محترم....أنوثة يعيبها حتى صوتها مقابل ذكورة لا يعيبها حتى الإشهار بشهواتها، صوت مهمش مقابل صوت السلطة"(٤).

---

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ١١٢.
(٢) المصدر السابق، ص ٩٥.
(٣) المصدر نفسه، ص ٩٥.
(٤) المصدر نفسه، ص ١٨٦.

ويتسع المكان في منزل الأب البديل الممثل بالعم سالم، رغم فقره وضيق مساحته، "أعيش مع عمي وزوجته أبنائه في بيت مكون من حجرتي نوم ومطبخ وحمام، أحياناً لا يتسع للجثث النائمة فوقها.:.." [1]، فمساحة الدفء والحماية التي يقدمها الأب البديل تجعل من المكان متنفساً. فهما يشتركان في جزء من المعاناة الصادرة عن سطوة السجون؛ فالعم واجه اعتقالاً، إذ سُجن بتهمة خيانة سياسية، رغم كونه الأكثر تفهماً من ذكور "خارج الجسد" الآخرين[2]. ومن هذا المكان، تبدأ الأنثى بالتأطير لوعيها، إذ يقدم العم لها مكتبته، وتبدأ بالاطلاع والقراءة، فتزداد فهما وإدراكاً لمعركتها مع السلطة وبواطنها :"كانت في إحدى حجرات منزله أرفف تصطف فوقها الكتب سألته إذا كنت أستطيع استعارة كتاب لأقرأه ابتسم ووقف إلى جانبي وقال "شوبدك سياسة أدب تاريخ...." [3]. ولا يدوم هذا المتنفس طويلاً؛ إثر زج السلطة بها في بيت الزوج الذي لا ترى به سوى قبر يزداد قبحاً فوق قبح منزل الوالد، ويطل قبحه صارخاً من ملامح السلطة الذكورية وأفعالها ودرجة إحساس الأنثى بها لا من جدران المكان. وتصف "منى" هذا الإحساس بقولها : "أدخلوني في السيارة البيضاء المزينة بالورد والأشرطة الملونة، وتحركت جنازتي إلى القبر"[4]..

وتنزاح السجون في هذا العمل الروائي عن دلالتها المعتادة، لتصير بعثاً، تدرك الأنثى منها اليقين، وتزداد وعيا بذاتها رغم كثافة أطوار المعاناة، "حجرة مليئة بصدى ميتاتي المتكررة التي عجنتني وشكلتني وجعلتني أبصر البهجة الخفية التي لا يبصرها

---

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ٢٠٨.
(٢) المصدر السابق، ص ٤٠.
(٣) المصدر نفسه، ص ٦٥.
(٤) المصدر نفسه، ص ١١٥.

الأصحاء والسعداء والمرتاحون.حجرة الشك واليقين التي حولت إيماني شكا وضعفي قوة"[1].

والمكان لا يفقد دلالته الأولى تماماً بعد تحقيق الأنثى لذاتها، إذ يطل من أحداث الصور العالقة في الذاكرة، تستدعيها "مني"، وتعود بها إلى الماضي القبيح، بمواجهة حاضر يبدو المكان به ثابتاً إلا من تغير طفيف أمام ذات تستشعر قوة نابعة من أعماقها، وتجعل منها أكثر صلابة في تذكر الماضي، "كل شيء في مكانه لكن بلا روح، الصور التي تزين الجدران بهتت ألوانها وغطى العفن ملامحها، تحوّلت إلى خيالات مغطاة بطبقة من الضباب، صور حيثما كانت وقذارة الضباب تغطيها"[2]، وعند فرارها من ثبات المكان الخاوي بأشيائه، تواجه حديقة المنزل، فلا تجد سوى أشجار ممتدة، فتتآلف نفسها مع أطولها، للاشتراك بمعالم الاختلاف النابع من أعماق الذات، وإحساسها بوجودها، تقول: "جلست في ظلها، وأسندت ظهري إلى جذعها الممتد، تتمدد صلابتها وتدخل رئتي، اختلافها واختلافي يجمعاننا"[3].

و"مني" التي صارت تعاني رهاب السجون، والأماكن الضيقة التي تحول دون الإنسان، وتحقيق ذاته، لا ترى في زواجها الثاني وسفرها إلى إدنبرة سوى نوع آخر من السجون، إذ تجد سجناً للمتعة، يبدو أكثر تجملا، ولكنه يقتات الخصوصية، وينتهك حرمة الجسد وانطلاقه، ضمن مفاهيم جنسية شبقية، تحدّد مفاهيم "سليمان" الذكورية تجاه المرأة.

وتظل الذات في دوارها داخل الأمكنة، ولا تجد انعتاقاً إلا بالارتباط من ستيوارت المختلف عنها حضارياً ودينياً. وبهذا الارتباط تتحرّر من كل القيود والقوانين التي

---

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ١٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ٥٢.

يفرضها الموروث، مسوغة لذلك بثقل عذاب السجون الأبوية وأطوارها التي عاشتها، ليقدم السرد على لسان "منى" وصفاً لمنزل ستيوارت -كما تحسّ به- فيبدو دافئاً مليئاً بالحب المفتقد في الخارج، ولا يعكره سوى الاقتراب من عالم السلطة الأبوية ممثلة بالأب البديل. وتصف "منى" غرفة النوم التي تجمع بين الرجل والمرأة باختيارهما، لتعلن عن فلسفتها المتولدة عن المعاناة، إذ يتواجد الرجل والمرأة داخل عالمهما الوردي المختار فارين من كل مفاهيم السلطة، "حجرة نومنا الخاصة كانت آخر مشاريعنا، قلت لستيوارت، ونحن نفكر في ملمح خاص إني أردت أن يكون لون الجدران خمرياً معتقاً، وأن يكون السقف مزيناً برسوم جسدية، تختلط فيها الأنوثة مع الرجولة، وتتداخل فيها الأشجار مع الأزهار والحشائش والفضاء وتمنيت أن تتقن يد فنان رسم طيور ملونة فوق رأس كل جسد أردت سريراً خشبياً محاطاً بقماش أبيض من جوانبه الأربعة، ولم أتردد في القول ممازحة: لو استطعت أن تجد تمثالين لفارسين أو فرسين فحبذا لو وضعت واحداً على كل جانب"(١).

ويأتي المكان في" الميراث" مختلفاً عن مدلوله في "خارج الجسد"؛ فالمكان مرتبط بالأب كونه مانحاً للهوية، وتقترن الابنة باسمه اجتماعياً، انسجاماً مع مفهوم المجتمعات الأبوية التي تنسب الأبناء إلى أبيهم، تدليلاً على أهمية الشرف والنسب، بالنسبة إلى هذه المجتمعات؛ فالأب نازح فلسطيني، يصل إلى الغرب، يتزوج بأجنبية طمعاً في الجنسية الأمريكية، ينجب "زينة"، ويبدأ بملئها بمفاهيم الدين والأخلاق، وحكايات الوطن وذكرياته، إلى جانب تأثرها بأزمة ازدواج المفاهيم بين حضارة الشرق والغرب؛ ترتكب الخطيئة الجسدية، فيتخلى عنها، ويتركها تعاني اغتراب الذات والهوية في مجتمع لا تنتمي إليه. وتصف ذلك بقولها : "لست أمريكية حقاً وفي الأعماق لست أمريكية

---

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ٤١٢.

أزمة المكان في الرواية. فزينة لا تتقبل الغرب، ولا تستطيع الانتماء لهويته أو مفاهيمه، فلا تشعر أنها أمريكية، ولا تزور الكنيسة كونها ليست مسيحية، بل وتشك في كل مفاهيم العدالة السماوية أثر ازدواج النشأة وهجران الأب. فتظل تعاني فعلاً نكوصياً نفسياً يعيدها إلى الماضي، مما يجعل الحاضر باهتاً، بمواجهة ذكرى مكان دافئ كانت به بصحبة الأب.

وعند تصاعد الأزمة ووعي الأنثى بأزمتها، تقرّر البحث عن الأب في مكانه، تقول : "كنت صغيرة وها قد كبرت ،أعود لأجمع تفاصيله كحبات الرمل"(١)، فزينة تعود إلى مكان نشأة الوالد للملمة تفاصيل هويته، واحتياجاً منها للوعي بمفاهيم مجتمعه التي تسببت في إبعادها، انعتاقاً من صور ماض تزيد في عذاباتها، مما يجعل الانتماء لوطن ما صعبا بدونه. فتبدأ مرحلة البحث عن الهوية، باكتشاف المكان،من خلال أحداثه وشخصياته التي تمثل عائلة "زينه"، ضمن لحظات ترقب تتلهف بها للقاء أبيها الذي يعاني مرضا أقعده في المستشفى، تمهيداً لبعث الذات من الداخل، واستجماعاً لقوتها التي تقهقرت إثر غيابه، وفقدانها للانتماء الروحي للمكان، "وأخيراً ما عاد هناك مفر من الاعتراف بأني لن أهدأ أو أرتاح حتى أعود إلى الماضي إلى ما ضاع"(٢).

وزينة الباحثة عن الوالد لا تعرف عن المكان سوى بعض الذكريات الضبابية العالقة في الذاكرة، بتأثير قصص الأب وأحاديثه في الماضي" كلمة البلاد رنت في أذني كما الأغنية سمية موال كما المعجزة....حكاية من حكايات علاء الدين والفانوس السحري وشبيك لبيك، حكاية من حكايات الوالد يحيط بها الدخان والبخور، وأجنحة الفراش"(٣). وهذه الخيالات جاءت من كلام الأب الحامل للوطن في حكاياته، وإن لم

(١) المصدر السابق، ص ٦٢.
(٢) المصدر نفسه، ص ٣.
(٣) خليفة، سحر : الميراث، ص٣٠.

يدفعه ذلك إلى ترك الغرب، مما يعزّز الازدواج الفكري لدى الأنثى المتلقية لتعاليمه، والمنصهرة في النشأة ضمن تعاليم المكان وثقافته، يقول : "هناك العيشة يا إخوان،هناك تحكي عربي، وتشرب قهوة عربي بعربي، وإذا احتجت، لمساعدة تلاقي ألف أيد ممدودة تعينك، وإذا بدك مصاري تأخذها من أي صديق"[١].

وعند وصول زينه إلى الشرق باحثة عن نفسها، وعن مانح الهوية ضمن مكانه، تبدأ بمواجهة ملامح المكان، وتتذكر كلمات الأب عنه، وتفاجئ بواقعه المتناقض، "حملت حقيبتي ومشيت في طريق إسفلتي مهجور ضيق مليء بالحفر والتعاريج والنباتات الخشنة، وحين وصلت إلى أول شارع مأهول انفتحت النوافذ ثم أغلقت بسرعة....ولفت نظري ذلك الفراغ، وذاك السكون فلا ناس ولا سيارات ولا أولاد ولا مارة... وغابت عيناي في أطراف الشارع المكتظ بمبانيه المتراكمة من غير انسجام تبحث عن سحر البلد الذي طالما حلمت برؤيته ولم أجد إلا الفراغ"[٢]، فزينة تواجه اختلاط مشاعر الغربة والحزن، فهي لا تعرف المكان، ولا تعرف ظروفه ومفاهيمه، وتشعر بإطلالتها الغربية المرفوضة في العيون. وبعد تجاوزها للحظة الصدمة الأولى بمعالم المكان، وعند وصولها إلى منزل عمها، تفاجأ بأشجار الزينة والمكان النظيف. فتبدأ تمارس وعيها في إدراك حقيقة الوطن تمهيداً لمعرفة الأب، "هالني الفارق الجسيم ما بين الداخل والخارج فطول الطريق ما رأيت ألا الزبالة والحيطان الملطخة بالأسود والأبيض وألوان الطراشة المبعثرة فوق الكتابة على الجدران...أما هنا فهذا الماء وهذا الزهر وفيض النظافة، وفيما بعد عرفت أن هذا النظام البلد أو نظام البلاد"[٣]. وتعرف نفسها من خلال اكتشاف المكان، إذ تتعرف على المحيطين بها، بوصفهم أسرتها، وبوصفها ابنة

---

(١) المصدر السابق، ص ١٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٣، ٤٤.

(٣) خليفة، سحر : الميراث، ص ٤٠.

تمارس وعيها في إدراك حقيقة الوطن تمهيداً لمعرفة الأب، "هالني الفارق الجسيم ما بين الداخل والخارج فطول الطريق ما رأيت ألا الزبالة والحيطان الملطخة بالأسود والأبيض وألوان الطراشة المبعثرة فوق الكتابة على الجدران...أما هنا فهذا الماء وهذا الزهر وفيض النظافة، وفيما بعد عرفت أن هذا النظام البلد أو نظام البلاد"(١). وتعرف نفسها من خلال اكتشاف المكان، إذ تتعرف على المحيطين بها، بوصفهم أسرتها، وبوصفها ابنة المكان، تواجه جسد الأب المسجى، وتستمع إلى حكايات عمها وزوجته عنه، تشاهد صوره، وتلاحظ اختلافه باختلاف الأمكنة التي تواجد فيها، فيتصاعد عالمها النفسي توتراً محاولة لإدراك حقيقته، وإدراك مفاهيم عالمه، تقول: "قارنت بين أبي في بروكلين وأبي في المستشفى وأبي في الصورة، أبي في بروكلين كان أبي، أما هنا في المستشفى فما كان أكثر من جثة، أبي في الصورة رجل حي لكنه ليس الوالد، يشبهه فقط"(٢)، فالصور تقدم أباً مختلفاً عن العالق في الذاكرة؛ يحمل ملامح المغتربين وثيابهم الأنيقة، وتحكي قصة شاب متعدّد العلاقات والأعمال، مفعم بالحياة والحيوية، مقارنة بجثة متهالكة على سرير في مستشفى.

وتبدأ زينة بالاستماع إلى حكايات زوجته فتنه عنه، ضمن مشهد مكاني، تدرك زينة، من خلاله، أن الوطن أجمل من بعيد، لنلمح بوادر هبوطها النفسي الناتج عن الارتطام بصورة الواقع، "جلسنا على البلكون، نمضغ علكة ونراقب الناس والمدينة، وكالعادة، لاحظت أن المدينة عن بعد تبدو جميلة، أما عن قرب فأي دمار! في هذا الأفق شيء علوي يسحب الروح والجوانح، وهناك الناس في قعر الوادي"(٣). فتتحدث "فتنه" عن حب الأب للقدس التي تمتع بالدخول إليها بفضل جوازه الأمريكي، وعن

---

(١) خليفة، سحر : الميراث، ص ٤٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٥٨.

إعجابه بحيفا، كونها أرض متفوقة بالحضارة مشابهة لبيروت -كما يراها الأب- مما يلقي ضوءاً على علاقة المواطن المغترب بأرضه، رؤية وواقعاً.

وبعد وفاة الأب تفعّل الأنثى وعيها، لاكتشاف المكان الذي تنتمي إليه؛ فتختلط بأفراد العائلة، تحاول دخول عوالمهم، لتتعرف على جوانب المكان النفسية، ولتدرك ظروفه السياسية، وعقده الاجتماعية التي يعانيها أفراده "فنهلة" ابنة عمها تحكي وجع المرأة الشرقية المضحية بشبابها ومالها من أجل الأسرة، ولا يغفر لها ذلك عند ذكور المجتمع، إذ تأسر ضمن مفاهيم الجسد وتحريم الرغبات، رغم معاناة جسدية ونفسية، تفرضها مشاكل العنوسة وعطش الجسد، ضمن مجتمع يحلّل للذكور ما يحرمه على الإناث. فيزيد من إدراك زينه لموقف الأب منها. و"مازن" الذي يحمل مبادئ التضحية والثورة، يشابه نهلة، ويتفوق عليها، بحضوره الذكوري، إضافة إلى تمتعه بصورة الرجل المفضل عند المرأة، رغم كونه عاشقاً شرقياً سلطوياً، يمتص متعته، ويمتلك محبوبته، ولا يأبه باستقلاليتها ورغباتها. ومازن يحمل تراجع قضيته وكفاحه تشوّها فوق جسده، ممّثلاً بعرج أصاب رجله أثر انفجار لغم في أحداث بيروت، مما يضيء "لزينه" واجهة أخرى من ظروف المكان السياسية والاجتماعية، ويوضح معالم الهزيمة وخطوط الضعف. ثم كمال المثقف المتعلم العائد من الغرب، والذي يحمل أحلاماً ظنها ممكنة، بتطوير المكان. فتشهد "زينه" مقتل أحلامه التي يستغلها الانتهازيون، إلى جانب خيبة محاولة فاشلة، لتحسين وضع المرأة وتحريرها من بعض المفاهيم الاجتماعية، معتمداً على رؤى غربية، مما يجعل الفشل مبرّراً. فيؤثر "كمال" العودة إلى الغرب، ليشارك "زينه" جانباً من أزمة انتمائها. و"سعيد" الذي يمثل الذكر المستغل الشره والطامع في الكسب المالي بغض النظر عن مصدره، ويمنحه المجتمع سلطة الرقابة على الأنثى؛ يحاصر جسدها، ويخنق حريتها، رغم قبحه الشكلي والنفسي. وتقدم الرواية "سعيد" من خلال

مكانه، ليدلل على طباعه وبواطنه النفسية، "دار سعيد ذات روائح أين منها مراحيض الجسر أو الرمثا"(١)، وتتعرف على "فيوليت" التي تدفع ضريبة اختلافها الثقافي والحضاري، في مجتمع لا يرى المرأة إلا من خلال الجسد والجنس، "ربما ظن أن المرأة ذات الإحساس مححونة ولا تقدر على العيش بدون عشيق، لكن "فيوليت" ليست للعشق، ولا عشيقة، وإن كانت تحب فلأن الحب يعدها بالطيران"(٢)، فتختار الفرار كغيرها، للتخلص من انتهاكات الذكور لها. وبعد تفاعل "زينه" وتجربتها مع أفراد عائلتها، تزداد دائرة وعيها اتساعاً، وتزداد إدراكاً لجوانب هويتهـــا، وحقيقـــة بلادهـــا التي أرخ الأب لها في الذاكـــرة.

فالشرق في أحد جوانبه سجن يحاصر المثقف، ويحرق أحلام المرأة، ويجعل جسدها عائقاً في وجه تحقيق إنسانيتها. وفي بعض جوانبه الأخرى مخنوق بهزائم سياسية، وضعف أطل في الرواية ممثلاً بفشل مهرجان "مازن" الثقافي، وحلم "كمال" الاقتصادي، ويزداد وضوحاً بموت "فتنة" نزفاً أمام عجز الرجال، وظروف المكان عن إنقاذها، "وادي الريحان؟ هذا السجن وادي الريحان؟ وهذا الكبت وادي الريحان"(٣).

ورغم أن المكان يبدو منهكاً في "الميراث"، ألا أنه يظل مؤطراً للهوية، ولا يعدم أن يكون مبعث استقرار نفسي لأفراده الذين ينتمون إليه. فتحمل زينه ملامح والدها وملامح البلاد، وتعود إلى الغرب مرتاحة مدركة لواقع المكان الذي أرقها، متجاوزة لثقل معاناتها، إثر إدراكها، وتجاوزها لاغترابها. بعد سرد أوضح معالم المكان، وتصدى يحكي أحداثه وتفاصيله بجزأين طويلين، يشكلان ثلثا الرواية، يحكيان قصة إعتاق زينة من أسر صورة الأب، لتبعث قوية، متجاوزة اغترابها من مكانه.

(١) خليفة، سحر : الميراث، ص ١١١.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٢٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٦٤.

البنية الزمانيـــــــة :

يأتي البعد الزماني مهيمناً وفاعلاً في أغلب الأعمال الروائية النسوية المختارة؛ ويبدو أثره بيناً في تصاعد الأحداث، وما يتركه من أثر على الناحيتين البيولوجية والنفسية للأشخاص. ومادام الأب صاحب الحضور الأول في الأعمال المختارة، ضمن طرح يجعل منه مواجهاً للذات الأنثوية، في علاقة تتداخل بها الظروف النفسية والاجتماعية، فلابد من أن تظهر البنية الزمنية مهيمنة على أبعاد هذه العلاقة.

وعند النظر في رواية "خارج الجسد"، نجد الروائية تبدأ القص من لحظة انتهاء الأحداث، بالاعتماد على كثافة لغوية تختصر الحكاية، وتعلن خلاصتها،وتعلن الروائية من خلالها عن فلسفتها، على لسان "مني" التي خاضت أطوار المعاناة، وعاشت نضوج وعيها. تقول : "شكلني ألم النساء الثلاث وفتح جسدي على ما لم تحس به أجساد المطمئنين. امتزج بطينتي قبح المنحطين الخائفين والمبعثرين، قبحهم وما صبوه على عمري من ألم جعلاني أبصر الجمال والفرح"[1]. وتحكي من اللحظة الحاضرة أطوار معاناتها الماضية، بالاعتماد على تقنية الاسترجاع التي تتطلب اتقاناً عالياً لتدخيلها في السرد، كونها تهيمن بحجم ضخم على معظم أحداث الرواية، دون أن نستشعر قطعاً زمنياً، في حديث "مني" التي حققت وعيها، وبدأت بإعتاق نفسها من الألم الذي تسببت به السلطة الأبوية، بشكلية الجسدي والنفسي اللذين يصلان إلى حد القهر والإذلال. إلى جانب القمع الاجتماعي الذي لا يرى في المرأة أكثر من جسد تنبعث منه الشهوة، ويهدّد شرف العائلة والمجتمع.

ويطلّ الماضي على شكل مزق تغص بالألم الذي توقظه الأماكن والذكريات العالقة في زوايا المترل، تقول : "بقيت في المترل أنقل بصري بين البراويز المعلقة فوق

---

(١) بطاينة، عفاف: خارج الجسد، ص ٦.

الجدران مشاهد من حياة أبي العسكرية، سنواته في الخليج تصور سياراته التي امتلكها خلال السنوات الماضية....أمي نائمة قريباً مني، أغمض عيني وأستعيد صوتها الحاد"[1]، وقد تتصاعد هذه المزق إثر مصادفة الأنثى لأشخاص الماضي، كمحروس وأمه، مثلاً، ليحكي القصّ مرحلة طويلة من مراحل معاناة الذات؛ فتحكي قصة زواجها بمحروس، ومواجهاتها مع الأب، كونه القاسر على هذا الزواج عقوبة لها على جرم احتساء فنجان قهوة مع صادق، مارس الأب بسببه جولات جائرة من العنف. يبدو خلالها الزمن ثقيلاً بطيئاً انسجاماً مع تضخم المعاناة. والاسترجاع يجعل الألم طرياً حاضراً، فيحس المتلقي المعاناة حاضرة مستمرة. وتعبّر عن ذلك بقولها : "سنة من تبديد الذكورة والأنوثة عاشها محروس وعاشتها "منى" فكانت بدايتها مشوهة واضطراراً إلى امتصاص اعوجاج الطريق لا لشيء إلا لخوفهما من الرجوع"[2]، "أحسست بمخالبه تغوص في ذراعي مخالب والدي تستيقظ تحت جلدي، نظرت إليه بحقد يجمع بين كرهي له وكرهي لمن كان يغرس أظفاره في ذراعي"[3]، ويكثر السرد هنا من التفاصيل، ضمن استرجاع يدلّل على عظيم أثر المعاناة العالق في نفس الأنثى.

ولا يتوقف الاسترجاع بعد وفاة الأب الذي أحّج لقاؤه ألم الماضي وبعثه، بعد أن خبا. ضمن لحظات نفسية صعبة يختلط بها الزمن من خلال مشاعر متداخلة من الشوق والاحتياج إلى أبوة مفتقدة، لأب ما منح الأنثى سوى قهره وسجنه الذي سبب لها كرها لكل مكان مغلق؛ فتسترجع قصة زواجها بسليمان، وتجربتها للانعتاق من سجنه، إلى أن تلتقي بستيوارت الذي يمثل الحاضر؛ فتحيا معه حريتها، إلى اللحظة المقلقة التي

---

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ٢٤.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ١١٨.

تعيدها إلى الشرق، حيث تواجه الماضي بقبحه، والذي يوقظ سلطة جديدة تحاول تدمير عالمها ممثلة بسلطة الأب البديل.

والزمن هو الوحيد صاحب القبضة، والقادر على إضعاف سطوة الأب المهيمن على ذوات الأفراد حد ابتلاعهم. فلا يُظْهِرُ السرد تغيراً في سلطته إلا لحظة المرض والوهن الجسدي، مما يمنح الذات فرصة للتلذذ بنصرها، ضمن ظروف نفسية يتداخل بها الحب والكره تمهيداً لشفاء يمنح الذات فرصة للانطلاق. تقول: "أنظر إلى وجه أبي لا بل أبي الهزيل فلا أجد علامات الخوف فوقه،كأنه مضطر لإخفاء مخاوفه كما اضطررت لإخفاء مخاوفي من قبل"[1]، فهذه اللحظة الزمنية هي التي توقف الذات بمواجهة الأب، تحرك الماضي وتستدعيه.

ويعتمد السرد على مهارة الاستطلاع المستقبلي، أيضاً. ويرى جينيت "أن الرواية بضمير المتكلم هي الأنسب لقيام التطلعات لأنها تسمح للراوي بالتلميح إلى المستقبل والإشارة بالأخص إلى حاضره وهذا يدخل في صميم دوره الحكائي"[2]، ويتضح ذلك، مثلاً، في استباقها الحديث عن معاناتها القادمة لحظة تواجدها في منزل عمها واطلاعها على مكتبته. ويعود ذلك إلى كون "منى" تقص الأحداث بعد انتهائها، "لم أستطع مد يدي ثانية إلى أرفف مكتبة عمي. كان كثير ينتظرني لأقرأه لا في بطون الكتب ولا فوق الصفحات إنما في طيات الحياة وأحداث الواقع سيعيقني الزمن طويلا لأرجع إلى قراءة الكتب"[3]، وكذلك في الحديث عن منال ومطامع السلطة في مالها، "ومنال التي تآلفت مع الغربة كي تتمكن من مساعدة أمها في تسديد احتياجات البيت، أكانت

---

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ١٢.
(٢) بحراوي، حسن : بنية الشكل الروائي، ص ١٣٣.
(٣) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ١٦.

تفعل ذلك لو أنها عرفت أن والدها سيمنعها من الزواج ست سنوات كي لا يذهب راتبها لجيب رجل آخر"[١].

وتقوم الرواية في "الميراث" على تسلسل زمني تبدؤه الرواية من لحظة انتهاء القصّ، ثم تنطلق منه، تحكي قصة الأب، منذ حضوره إلى الغرب، وتفاصيل أزمتها معه، في الجزء الأول المعنون "بالميراث " إلى ثان عنونّت له باسم "هذا الميراث"، تحكي به تفاصيل ذهابها إلى الشرق، وتجربتها به لتأطير هويتها، وانتهاء بجزء معنون باسم "التركة"، تحكي به فشل الشخوص بتحقيق أحلامهم، وانكسارها على أرض الواقع المثقل بهمومه بمشاكله السياسية والاجتماعية، لتنتهي الأحداث بعودة "زينة" إلى الغرب، تقول : "جئت إلى الضفة بحثاً عنهم، بحثاً عن وجهي في الغربة،حتى أعرف ما سوف يكون.وصلتني رسالة من رجل يذكر فيها أن الوالد في مكان ما، أي أنه حي يرزق، وأن الرجل هو عم لي،وأن المكان وادي الريحان"[٢].

وينتقل السرد من مرحلة زمنية إلى أخرى، ضمن تكثيف لا نستشعر منه قطعاً، ومن خلال أسلوب يختصر التفاصيل والأحداث. إذ ينتقل لمرحلة أخرى من القص، بالاعتماد على جملة في نهاية المقطع؛ فعند حديثها، مثلاً، عن علاقتها بالوالد، قبل مرحلة التأزم والمعاناة، تنهي هذه المرحلة بجملة تقودنا إلى المرحلة اللاحقة من القص، "لكن الوالد لم يرجع افتتح بقالة جديدة في نيوجرسي....ثم تعقبني وفي يده أطول سكين وكنت في الخامسة عشرة"[٣]، ثم تنهي المرحلة الجديدة، بجملة مكثفة قصيرة،

---

(١) بطاينة، عفاف : خارج الجسد، ص ٥٦.

(٢) خليفة، سحر :الميراث، ص ١١.

(٣) المصدر السابق، ص١٧.

"لوح بيده ثانية واختفى بالطريق إلى الأبد"[1]، وهذا الانتقال الزمني خلّص الرواية من سأم التفصيل، وخطر القطع بين الأحداث.

والزمن في "الميراث" يتحكم بالشخوص، ويترك أثره عليهم، ويقودهم إلى مراحل من القوة أو الضعف؛ فالذات الأنثوية، عاشت بفعله أطوار معاناتها، وأدركت النضوج الذي مهد لوعيها، وقادها للمواجهة بحثاً عن انعتاقها النفسي. والزمن هو الذي أسقط ظلاله على الأب، فأصابه بالشيخوخة والمرض، وحوّل سلطته إلى جسد مسجى على سرير المرض. وتواجهه الأنثى باختلاط دوافعها النفسية دون أن يصدر منه أي فعل واع لذلك، "لم أر إلا إنسان له عينان واسعتان وجلد وشعر، أو بالأحرى بقايا شعر،كانت عيناه جامدتين بلا حركه وبلا حركة وبلا معنى وما كان يرمش إطلاقاً"[2].

والناظر في الرواية، يجد اتكاءها على الحذف الزمني في الجزء الأول، في مقابل التباطيء في القص ، وذكر أغلب التفاصيل والأحداث في الجزأين الأخيرين انسجاماً مع أهميتهما، في الكشف عن فكر سحر خليفة الحاملة لهاجس القضية الفلسطينية، والحريصة على نقل ظروف الوطن السياسية والاجتماعية التي يكشف السرد حقيقتها، ويقدّمها عارية، بمواجهة "زينة" الذات الأنثوية التي أنشأها اغتراب المواطن الفلسطيني عن أرضه، لتحكي معاناة ازدواج الهوية، ونشأة الأبناء،أمام تمالك الأوضاع السياسية العربية.

ويعود القص إلى سياسته الأولى، بالاعتماد على الحذف الذي لا يخل بالمضمون، والذي أباحه غريماس بشرط "أن لا يضعف الحذف قدرة القارئ على فهم القول (الجملة أو الخطاب) أي أن يكون بالإمكان معرفة الوحدات المحذوفة انطلاقاً من

---

(١) خليفة، سحر : الميراث، ص٢٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٣.

الوحدات المذكورة"[1]؛ فنراها تنتقل إلى مقطع قصير، تحكي به اختيار "زينة" العودة للغرب، بعد إدراكها لحقيقة ذاتها، بالاتكاء على حوار صغير بينها وبين العم، دون أن تتحدث عن تفاصيل عودتها إلى وادي الريحان بعد موت "فتنة".

فالبنية الزمانية متماسكة متسلسلة، في قصّها للأحداث، نلمح من خلالها ثقل المعاناة التي تجعل من الزمن بطيئاً لحظة تأزم الأحداث، خاصة في قصّ التفاصيل المتعلقة بأيديولوجية الكاتبة التي تحمّلها لشخوصها، سواء فيما يتعلق بالقضية السياسية، أو بقضية تحرر المرأة.

(١) زيتوني، لطيف : معجم المصطلحات، ص ٧٥.

الخاتمة

قدّمت هذه الدراسة محاولة لإظهار تمثيلات الأب، في الرواية النسوية العربية المعاصرة، ضمن مقابلها الآخر المتمثل بالذات الأنثوية المتداخلة بين ذات الكاتبة الروائية، بوصفها أنثى، وبين ذات الأنثى البطلة داخل الرواية، بوصفها ناقلة لرواية الكاتبة النسوية، وقد توصلت الدراسة إلى :

- الرواية النسوية ذات طبيعة خاصة، ينقلها قلم الأنثى،كونها أقدر على تمثل عالم المرأة النفسي الداخلي ونقل معاناتها الاجتماعية الناتجة عن طبيعتها البيولوجية والنفسية بفعل تحكم المجتمع الأبوي الذي يعمل على تحديد أطرها وملامحها، بما يتناسب مع مفاهيمه الحادة، لتتمكن الرواية النسوية من نقل صورة المرأة المشنوقة بالأيدلوجيات الذكورية، ومحاولة الانعتاق منها، بمنح الذات مساحة للتنفس بعيداً عن قيد الذاكرة الأبوية المختزنة في ذهن الأفراد، ضمن ثنائية والإخضاع والانفلات .
- يمثل الأب سلطتين متداخلتين أولاهما سلطة المؤسسات الفكرية والدينية والسياسية ..... بمفهومها الواسع والمهيمن، وثانيهما صورة الأب في الأسرة، ممثل السلطة الأول، والضارب بقبضتها معتمداً على دعم وحماية سلطة الأب الكبير المستند على قوة الموروث وهيمنته .

- قُدّم الأب، من خلال ، تمثيلات كثيرة، تشترك في خلقها الظروف الاجتماعية والنفسية والشكلية للأب ، في مقابل تفاوت ذات الأنثى وعيا وقوة؛ فالأب السلطة المطلقة، والأب المزدوج الشخصية، والأب البديل، والأب الرمز بمدلوليه المتناقضين، السلبي والايجابي، إضافة لتمثيل نفسي أوديبي.

- الوعي بالذات وحقوقها الإنسانية، يتفجّر في الرواية النسوية تمرّداً ورفضاً، ضمن أطوار المعاناة والمحاولات المستميتة للانعتاق والانفلات من سجن السّلطة، من خلال صراع يتفاوت في شدته، باختلاف الذات ووعيها، وباختلاف الأب وقوته، وأساليبه المتفاوتة شدة وليناً للحفاظ على سلطته وتفوّقها.

- يهيمن الأب، أحياناً، ويطلّ على شكل تمثل لاواعي، يحرك الإحساس بالذنب لدى أيّ خروج على مفاهيم المجتمع الأبوي، محاولة للحصول على الاستقلال الذاتي .

- تتحول الأم في بعض الأعمال الروائية النسوية، إلى خير داعم للسلطة متشرّبة لكل الموروث الاجتماعي المتعلق بالطبيعة الجسدية الأنثوية ومبررات الحصار له، بل والمتسببة الأكبر لأفدح خسارة للمرأة .

- يشكل الجسد الأنثويّ هاجس السلطة الأول، فتعمل على سجن الأنثى في إطاره ومتطلباته، ليصير سجن الأنثى، بما يمثله من مفهوم الشرف الحاضر في المجتمعات الأبويّة.

- المجتمع الأبويّ المستحدث يُقدم أنموذجا لأب مزدوج الشخصية، ظاهرة مرتاح ومريح ، وباطنه يمتلئ تناقضات وضعفاً، لتحتاج الأنثى في صراعها معه، إلى وعي وذكاء، يتناسبان مع شدة خطره ودهائه، محاولة لإمكانية فك سيطرته.

- تزداد الذات انفراجاً وقوة، لحظة أفول السلطة الأبوية وانحسارها بعد أطوار من المعاناة والصراع، يصبح بعدها الانفراج رغم لذته متشرباً بالألم.

- الأنثى الحاملة لأرق الخلاص من أب يتماهى مع كل ما يمر بها سلوكاً وصورة داخل الرواية النسوية — لا تستطيع تقديم أدب دون أن تطلّ منه الايدولوجيا الناطقة برغبة التحرّر والانطلاق، مما يجعل الرواية على المستوى السردي، تتشابك بروح أنثوية، ليطل منها الأب، في صورة نشتم منها ايدولوجيا الكاتبة المرأة، بعيداً عن الحياد المتعذر، تبريراً للانعتاق، وليظهر الرجل خافتاً إلا في صورته المستلبة، في مقابل حضور الذات الأنثوية وإشعاعها , رفضاً وانتقاماً لتهميشها في الواقع.

- الأب كونه المهيمن نفسياً واجتماعياً، يتعاظم حضوره، في أغلب الأعمال الروائية، مما يجعل من آثار سلطته مستمرة، معاناة وقهراً على الذات الأنثوية الحاملة لذ كرياتها معه، حتى بعد موته البيولوجي، أو قهره نفسي.

- لا نستطيع انتزاع صورة الأب من أي عمل من الأعمال الروائية المطروحة إلا وبدا العمل خاوياً، مهتزاً في طرحه وفكرته، مفتقداً لقلبه، مما يدلّ على حضوره الضخم في دواخل الروائيات، في مقابل انسجام ذلك مع صورته الواقعية.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

- بطاينه، عفاف: خارج الجسد، بيروت، دار الساقي، ط١، ٢٠٠٤.
- بعلبكي، ليلى: أنا أحيا، بيروت، مطابع سمية، ١٩٦٣.
- حسين، هدية: بنت الخان، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩.
- خضيري، بتول: غايب، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤.
- .... : كم بدت السماء قريبة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩.
- خليفة، سحر : الميراث، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٧.
- السعداوي، نوال : امرأتان في امرأة، بيروت، دار الآداب، ١٩٧٥.
- ....: موت الرجل الوحيد على الأرض، بيروت، دار الآداب، ١٩٧٨.
- الشيخ، حنان : حكاية زهرة، بيروت، ط٢، دار الآداب، ١٩٨٩.
- الطحاوي، ميرال : الباذنجانة الزرقاء، بيروت، دار الآداب، ط٤، ٢٠٠٢.
- العثمان، ليلى : وسمية تخرج من البحر، الصفاة، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، ١٩٨٦
- مستغانمي، أحلام : ذاكرة الجسد، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٨.

ثانيا: المراجع

- أبو نضال، نزيه: تمرد الأنثى، بيروت، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ٢٠٠٤
- أبو نضال، نزيه وآخرون : خصوصية الإبداع النسوي،
- أسعد، وجيه : الأوديب عقدة كلية، دمشق، وزارة الثقافة،١٩٩٦.
- إسماعيل، عز الدين : النقد الثقافي والنقد النسوي، الجيزة، مطابع المنارة، ٢٠٠٣
- أفرفار، علي : صورة المرأة، بيروت، دار الطليعة، ط١، ١٩٩٦.
- بثينة، شعبان : المرأة العربية في القرن العشرين، دمشق، دار الثقافة والنشر،٢٠٠٠.
- بحراوي، حسن : بنية الشكل الروائي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٠.
- الجابري، محمد : نحن والتراث قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي، بيروت ندار الطليعة، ط١، ١٩٨٢.
- أبو جادو، صالح، سيكيلوجية التنشئة الاجتماعية، عمان، دار المسيرة ،١٩٩٨.
- الحميدي، أحمد جاسم : المرأة في كتابتها، دمشق، مطابع المفيد،١٩٨١.
- الحيدري، إبراهيم : النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب، بيروت، دار الساقي، ط١، ٢٠٠٣.
- الخماش، سلوى : المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف، بيروت، دار الحقيقة، د.ت.
- الخوري، توما : سيكولوجية الأسرة، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٨م.

- رمزي، ناهد : سيكيلوجية المرأة- قضايا معاصرة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٩.
- زعبي، أحمد : الكتابة والمتخيل : المهجرية الجديدة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٨.
- زيتون، لطيف : معجم المصطلحات، دار النهار للنشر، لبنان، ط١، ٢٠٠٢.
- الساعاتي، سامية حسن : علم اجتماع المرأة، مصر، مطابع الهيئة المصرية العامة،٢٠٠٣
- السعداوي، نوال : المرأة والصراع النفسي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢.
- .... : الوجه العاري للمرأة، بيروت، المؤسسة العربية، ١٩٧٧.
- السمري، علي : العنف في الأسرة،السويس، دار المعرفة الجامعية،٢٠٠١.
- شرابي، هشام : النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، ترجمة محمد شريج، بيروت،مركز دراسات،١٩٩٢
- الشيخ، خليل، الانتحار في الأدب العربي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٧.
- صالح، سامية : إستراتيجية مواجهة العنف، القاهرة، مؤسسة الطوبجي، ٢٠٠٣.
- طرابيشي، جورج : الأدب من الداخل، بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٨.
- .... : أنثى ضد الأنوثة، بيروت، دار الطليعة، د.ت.
- عباس، مكي؛ وزهير حطب : السلطة الأبوية والشباب، لبنان ،١٩٧٨.
- الفقهاء ،عصام : تجليات الإبداع، عمان، دار البركة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٢.

- قناوي،شادية: **المرأة العربية وفرص الإبداع**، دارقباء، القاهرة،٢٠٠٠
- الكرمي، زهير : **الإنسان والعائلة**، عمان، المكتبة الوطنية، ط١، ٢٠٠٠.
- كمال، علي : **فصام العقل أو الشيزوفرينا**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ٢٠٠٠.
- الناشف، تيسير : **السلطة والفكر والتغير الاجتماعي**، عمان، المكتبة الوطنية،ط١، ٢٠٠٣.

ثالثا:الانترنت :

- ابراهيم، عبد الله، **تجليات الجسد والأنوثة**، على شبكة الانترنت١١/٥/٢٠٠٢،القاهرة
http://www .alwfaq.ne
- تركي علي، الربيعو : **من محاكمة الذات المجتمعية**، على شبكة الانترنت، نوفمبر، ١٩٩٤. *http://www.nizwa.com*
- عيد،أحمد : **النقد النسوي**، على شبكة الانترنت،٩/٩/٢٠٠١،عدد١٧
Culture @albyan.code
- نجم، مفيد : **مركزية الذات في الخطاب الروائي النسوي**، على شبكة الانترنت ٢٠/٥/٢٠٠٢، القاهرة، *http://www.albyan.co.ae*

Abstract

Representations of the father in the contemporary Arabic feminine novel: An analytical study

By:

Linda Abdul-Rahman Radi Obeid

Supervisor:

Prof. Khalil Mohammed Al-Shaikh

This study is focused on the father, described as a socio-psychological issue of inter-correlated dimensions and relationships and as a socio-cultural portray, representing the fatherhood cultural power within the family as it is a part of its extended mighty social structure, holding its roles and concepts, and cannot override, depending on showing the features of its phonotypical power, and its psychological and social relying on his relationship with the other represented by the feminine self, wife and daughter inside the novelistic feminine works frameworking the liberal feminine consciousness. This novelistic personality dominates and moves in atmospheres of obedience and mutiny, leading in some of its sides to psychologically killing the father, where sighing and ease are not achievable but with power fading, so these works indicate the amount of narrowly – widely – varying social freedom of the woman, based on the

degree of consciousness and power of the self and authority, facing a cumulative traditional heritage that deals with the women in its bodily form apart from its humanistic and psychological components. In addition to the study concerns in the narrative speech techniques and the phenotype role in showing this novelistic personality and its social and psychological roles influenced by both the temporal and spatial dimensions in reality and in the novelistic technique, relying on the textual verging and analysis to reveal the fatherly image components and its representations, with openness to social and psychological studies, keeping away from falling in contradiction and disparity.